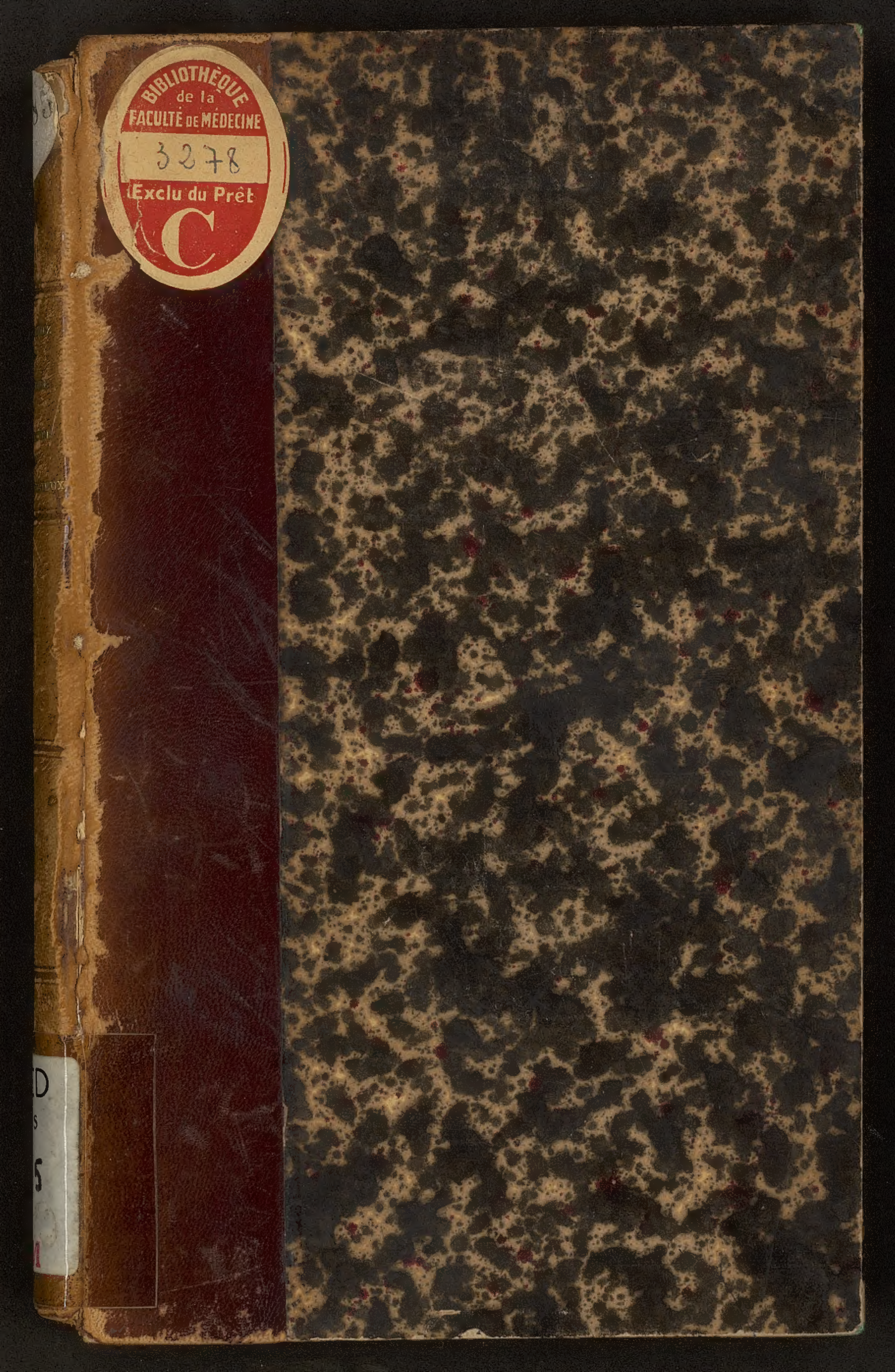
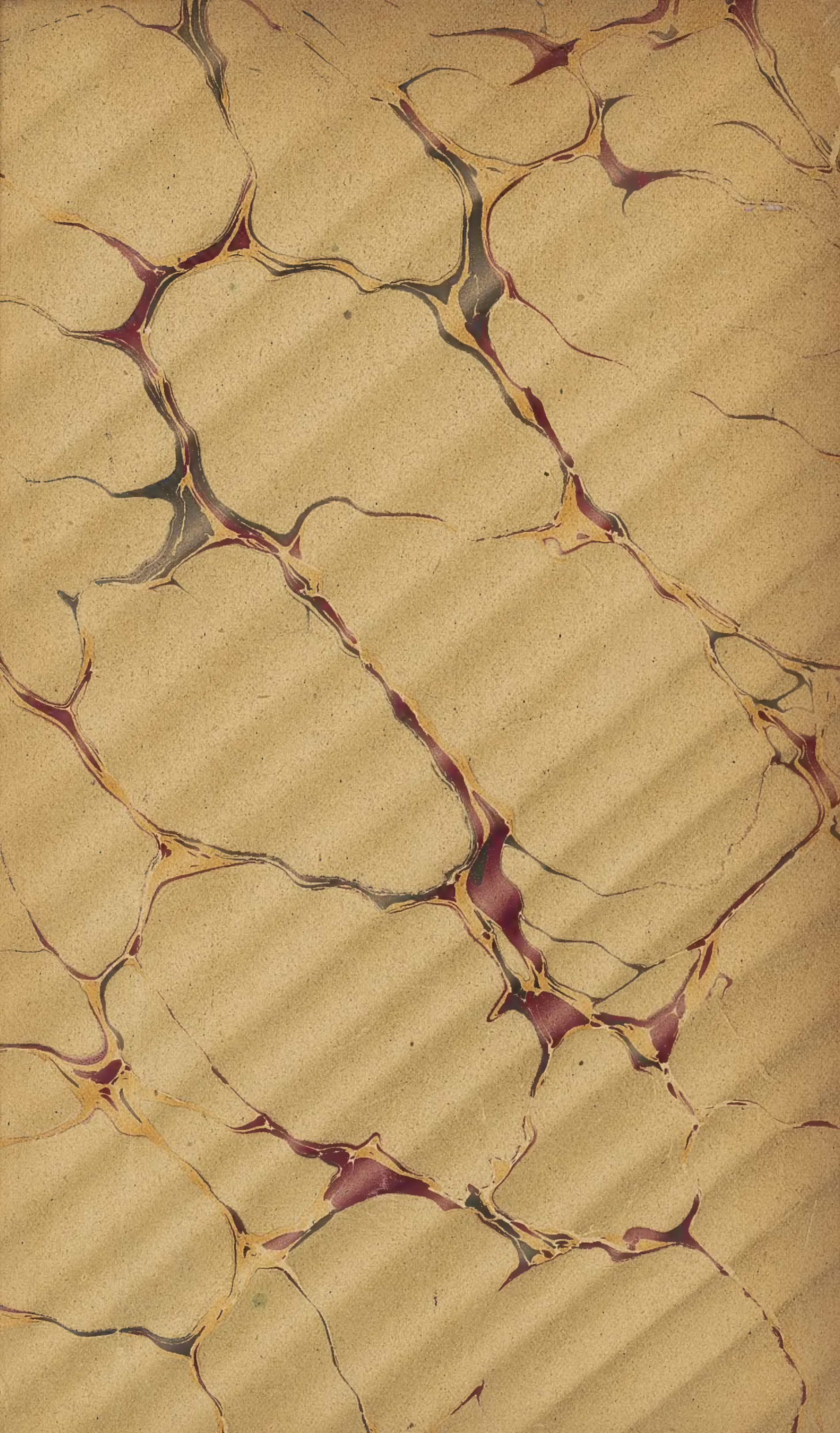

BIBLIOTHÈQUE
de la
FACULTÉ DE MÉDECINE
3278
Exclu du Prêt
C


BIBLIOTHÈQUE
de la
FACULTÉ DE MÉDECINE
3278
Exclu du Prêt
C



L'HISTOIRE ET LA MÉDECINE DANS L'ART RELIGIEUX

Extrait des "Mémoires de l'Académie d'Amiens"
Année 1902.

P. PEUGNIEZ

L'Histoire et la Médecine dans l'Art Religieux



L'ÉGLISE ST-GÉRY DE CAMBRAI

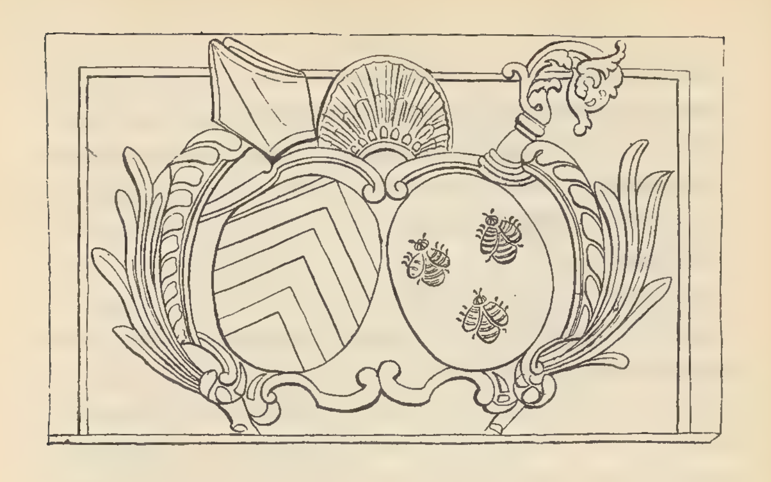


AMIENS. — YVERT et TELLIER, 37, RUE DES JACOBINS

—

1903





L'HISTOIRE ET LA MÉDECINE

DANS L'ART RELIGIEUX (1)

I

INTRODUCTION

Les malades, les difformes, les possédés dans l'Art

Les artistes qui interprètent la nature n'ont pas toujours trouvé en elle la dépositaire radieuse de la forme parfaite. Elle s'est quelquefois montrée à leurs yeux, comme la mère des plus audacieusés laideurs. Apollon n'est pas seulement le dieu dis-

(1) Lectures faites à l'Académie d'Amiens.

pensant la lumière et la vie, conduisant le chœur des muses jusqu'aux sommets où résident les types immortels de l'Idéale Beauté ; il est aussi le père d'Asclépios, soulageant la souffrance et essuyant les larmes. Il est le dieu des Arts. Il est le dieu de la Médecine.

Si c'est une gloire pour la Science de fournir à l'Art les bases de son infaillibilité en appuyant ses conceptions sur le réel, en le contrôlant sans cesse et en lui donnant comme la conscience raisonnée des limites dans lesquelles il doit se renfermer ; si elle lui enseigne ce qui ne peut pas être, c'est une gloire pour lui d'appuyer ses plus audacieuses conceptions sur la vérité, de savoir respecter, dans la multiplicité des formes, les lois de leur construction, de rester vraisemblable, même dans la fantaisie.

Si l'artiste altère systématiquement les rapports réels des choses pour donner à ses personnages la vie de l'émotion qui les colore et les anime, la Science lui montre dans quelles limites ces altérations sont contraintes d'être renfermées pour empêcher l'imagination de se livrer à des rêves irréalisables. Alliance indissoluble ! La Science éclairée par le rayonnement de l'Art : celui-ci embelli du reflet de celle-là :

« Le souffle de Platon dans le corps d'Aphrodite. »

Les peintres, même les plus idéalistes, n'ont jamais osé s'affranchir des sévères leçons de l'Anatomie. Quand on examine, dans les cartons de P. Baudry, les études qui ont servi pour la décoration du foyer de l'Opéra, on voit que leur élégance est relevée d'une

sorte de raffinement qui est le fait de la culture. Cet insatiable chercheur de formes, en jetant ses esquisses du bout de son crayon ou de son fusain, se laisse bercer par le rhythme des lignes ou l'harmonie de la couleur. Et puis, il transporte en quelque sorte ses dieux et ses héros loin du monde des caprices et de la fantaisie, rectifiant un membre trop grêle, une attache trop fluette, leur insufflant la vie et la réalité contemporaines, faisant, comme Ulysse, boire le sang vivifiant à ce peuple aérien de fantômes.

La peinture réaliste s'inspira des mêmes soucis d'exactitude. « La nature, disait Diderot, ne fait rien d'incorrect..... Un nez tors en naturel n'offense pas, parce que tout se tient ; on est conduit à cette difformité par les petites altérations qui l'amènent et la suivent..... Tournez vos regards vers cet homme dont le dos et la poitrine ont pris une forme convexe. Tandis que les cartilages du cou s'allongeaient, les vertèbres postérieures s'affaissaient; la tête s'est renversée, les mains se sont redressées à l'articulation du poignet, les coudes se sont portés en arrière, tous les membres ont cherché le centre de gravité commun qui convenait le mieux à ce système hétéroclite, le visage a pris un air de contrainte et de peine. Couvrez cette figure ; n'en montrez que les pieds à la nature, et la nature dira sans hésiter : « Ces pieds sont ceux d'un bossu ! »

C'est vrai. Il n'existe pour ainsi dire pas d'irrégularité morbide absolument circonscrite. Ses effets visibles n'ont donc rien d'arbitraire et les caractères qui traduisent une difformité obéissent dans leurs manifestations à des lois nécessaires et immuables

Les artistes qui veulent l'exprimer se doivent à l'étude sévère, minutieuse, de la réalité. Les sculpteurs de l'antiquité n'ont pas craint d'abandonner quelquefois la poursuite d'un idéal gracieux ou sublime pour imposer à leur art quelque copie de difformité. Les associations monstrueuses, dont étaient faits les personnages de leur mythologie, nous ont laissé des centaures, des tritons, des satyres, des griffons qui semblent au premier abord le résultat des caprices d'un poète évoquant le pays des rêves. Ce rêve, décomposé en ses éléments, n'était pourtant qu'une combinaison d'images réelles copiées sur nature, notées par des observateurs consciencieux, interprétées et combinées par des artistes. Les grotesques et les caricatures romaines qui ornent les murs de Pompéi nous montrent des représentations de figures humaines traduites avec la plus scrupuleuse fidélité. Les bustes que renferment les musées de France et d'Italie sont des portraits consciencieusement étudiés où les asymétries et les imperfections, les défectuosités de la figure originale ont été impitoyablement conservées par le ciseau.

Il était intéressant de se demander ce qu'était devenue cette rigoureuse exactitude dans l'étude des difformités pathologiques. Les artistes ont-ils considéré que l'art était au-dessus ou tout au moins en dehors de la science ; que, vivant de conventions, il n'avait que faire de l'étude régulière et positive des faits ; ou bien ont-ils reconnu que, dans certains cas, la vie, la réalité étaient la vraie fin de l'art et

que c'est de la communion intime avec la nature que doit naître l'originalité de chacun, la sûreté dans l'inspiration..... l'ordre en un mot, qui est une des conditions de la beauté ?

Voici plus de quarante-cinq ans que Charcot, arrêté devant un buste d'Esope où les difformités du mal de Pott étaient inscrites avec une scrupuleuse et sévère fidélité, écrivait : « La médecine est en pos-
« session de décider si telle ou telle imperfection
« de traits, d'attitude ou de conformation appartient
« à la nature ou au ciseau et si conséquemment elle
« accuse chez l'artiste ou une grande habileté ou une
« grande impéritie. Il n'est pour ainsi dire pas d'ir-
« régularité morphologique absolument circons-
« crite ; ce n'est jamais qu'un centre d'où émanent,
« dans les parties environnantes et parfois à une
« grande distance, des caractères spéciaux entière-
« ment subordonnés à la nature, au siège, au degré
« de la difformité et qui la traduisent selon des
« règles fixes et immuables. ».

Depuis, Paul Richer et lui, ont étudié les difformes, les démoniaques dans l'art; et dans son magistral ouvrage sur l'Art et la Médecine, (1) Paul Richer a montré la part que les artistes ont faite, dans leurs œuvres, à la représentation des maladies et des difformités.

Mes premières études ont été faites dans cette laborieuse maison de la Salpétrière où fermentaient toutes ces idées, vers lesquelles je tendais l'oreille avidement, quand parfois leur murmure m'arrivait

(1) *L'Art et la Médecine*, par Paul Richer, chez Gaultier et Magnier. Paris 1902.

comme un écho lointain. Les noms que je viens d'évoquer sont ceux des maîtres qui ont suscité en moi les premiers enthousiasmes scientifiques. J'ai compris près d'eux tout ce que la médecine renfermait d'art et de poésie ; j'ai compris qu'en parlant le langage de la vérité, en nous la faisant apparaître dans toute sa splendeur, la Science nous apprend à voir la nature telle qu'elle est, c'est-à-dire affranchie des préjugés de notre éducation, de nos traditions et des idées ambiantes. Elle nous transporte la réalité dans un domaine supérieur et nous la montre toute pénétrée d'idéal.

Ils m'ont appris encore que le sentiment n'empêche pas le savoir, et que le savoir n'empêche pas d'être ému. C'est à leur œuvre que j'apporte aujourd'hui cette timide et modeste contribution.

Un jour que le hasard nous avait conduit à l'église Saint-Géry de Cambrai, notre attention fut attirée par un jubé en marbre de couleur, malheureusement enfoui sous le buffet d'orgues. Dans cette église du XVIII[e] siècle dont le style a toute la parure, la coquetterie, la joliesse d'une décadence délicieuse, il étale la majestueuse et éclatante richesse des chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne.

A l'intérieur du chœur, des panneaux de bois sculpté appartenant à la même époque que l'église, sans être des chefs-d'œuvre, retiennent par l'agréable naïveté dont ils sont empreints.

Le marbre du jubé, le bois des médaillons racontent des scènes religieuses appartenant à la vie de Jésus-Christ ou des épisodes empruntés à la vie de

saint Aubert, premier patron de la paroisse. Des scènes d'exorcisme, des guérisons de possédés ou de malades ont servi de prétexte à ces représentations qui m'avaient suscité quelques réflexions critiques relevant au premier chef de la médecine.

Peu à peu, à mesure que je m'efforçai d'établir la signification et la portée de cette manifestation de la science dans les arts plastiques, je m'habituai à revenir devant ces œuvres qui avaient tout d'abord éveillé mon étonnement plutôt que mon admiration. A vivre dans leur intimité, à les interroger sans cesse, je m'intéressai bientôt à leur histoire; je voulus leur faire dire quelles joies, quels regrets, quels vœux avaient présidé à leur naissance, quelles mains les avaient si curieusement fouillées, quelles vicissitudes elles avaient traversées avant de reposer dans la sécurité et le tranquille silence de cette cathédrale ?

Quelques vieux manuscrits de la Bibliothèque se sont faits les complices de ma curiosité et m'ont dit quelque chose. Les mémoires de la Société d'Emulation de Cambrai m'en ont aussi parlé. Un coin du voile mystérieux dont le temps les a couvertes, n'est cependant qu'à peine soulevé ; elles ne m'ont murmuré à l'oreille que quelques mots de leur énigme. Les questions d'art qu'elles nous posent, les problèmes scientifiques qu'elles suscitent n'en gardent pas moins leur intérêt.

J'ai pensé que les uns et les autres méritaient de retenir quelque temps votre attention.

II

L'HISTOIRE

Le Jubé de l'église Saint-Géry a Cambrai. — Ses origines. — L'abbaye de Saint-Aubert. — Ses premiers fondateurs. — Son histoire, ses fêtes, ses réceptions. — Les causes de sa prospérité, de sa déchéance, de sa ruine. — Le Jubé appartient a l'époque de transition. — Les successeurs des premiers abbés de Saint-Aubert.

D'où vient le jubé de Saint-Géry? Une pierre sculptée, conservée au musée de Cambrai, fut trouvée sous l'assiette de la première colonne de gauche en 1879 au cours des travaux accomplis en sous œuvre pour la consolidation du clocher qui abrite le monument. Cette pierre (1), que représente

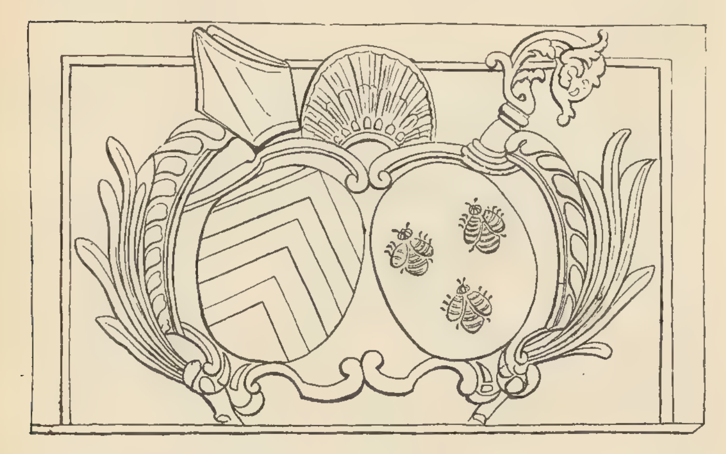


Fig. 1. — *Pierre trouvée sous une des colonnes du Jubé, en 1879, lors de la consolidation du clocher de Saint-Géry.*
(Musée de Cambrai).

(1) Catalogue A.[8] du musée de Cambrai.

notre figure I, est divisée en deux parties : en haut, dans un cartouche Louis XV orné de la crosse et de la mitre, sont représentées à gauche les armoiries de l'abbaye de Saint-Aubert : de gueules à trois chevrons d'or; à droite les armes parlantes de l'ancien receveur et maistre des œuvres de l'abbaye, Augustin Tahon (1) : trois mouches ou taons posées deux et une. En bas, une inscription chronogrammatique ainsi conçue :

VnC In fVnDaMenta
obtVLIt aVgVst InVs
proesVL

D'autre part on trouve à la page 93 des Mémoires Chronologiques de la ville de Cambrai (2) à la date du 24 décembre 1747 : « Messire Augustin Tahon, abbé de Saint-Aubert, est mort. Il avait succédé à messire Joseph Pouillaude, frère de don Placide Pouillaude, abbé de Saint-Sépulcre, tous deux nés en la dite ville de Cambrai. C'est messire Jehan qui a fait bâtir le nouveau chœur de Saint-Aubert (l'église

(1) M. Augustin Tahon (*manuscrit 655, p. 39 de la Bibliothèque de Cambrai*), est né à Hénin-Liénard, fut baptisé audit lieu en 1692, le 5 novembre ; eut pour noms Charles-Augustin, a eu la tonsure de l'évêque d'autrefois à Arras, l'an 1708, le dernier de septembre ; est venu à St-Aubert le dernier de novembre 1710, et fait professe l'an 1711 le 27 de décembre. A reçu les moindres par M. l'abbé..... (le nom est laissé en blanc.) A reçu le sous-diaconat par Mgr de Fénelon, le 23 décembre an 1713, a reçu le diaconat par le même l'an 1714, le 22 décembre. A reçu la prêtrise de Mgr l'évêque d'Amiens l'an 1716, le 19 de décembre, est à présent nostre receveur et maître des œuvres.

(2) *Mémoires chronologiques*, p. 93. (Bibl. com.).

Saint-Géry actuelle). Cela commença vers la fin de l'an 1738. Il fit transférer sous le clocher le jubé qui fermait l'ancien chœur, fit copier toutes les épitaphes et armoiries qui se trouvaient sur les vitres et ailleurs : puis commença à démolir l'ancien chœur au mois de novembre 1739 ». Et plus loin : « Il a fallu percer dans la terre aux environs de quarante pieds pour trouver le bon banc pour y établir les fondations du nouveau chœur. Cet édifice a été achevé vers la fin de l'année 1745. Messire Tahon en fit la bénédiction la veille de Noël de la susdite année et le lendemain, on y célébra l'office pour la première fois. »

On comprend, à la lecture des réceptions dont nous parlerons tout à l'heure, la nécessité où se trouvaient les églises qui en étaient le théâtre d'avoir un monument séparant la partie de l'édifice occupée par les religieux, du reste du sanctuaire où prenaient place les seigneurs et les étrangers de marque à qui le monastère donnait l'hospitalité. C'était le *jubé*, qu'on appelait encore *trin* ou *doxal*. Presque toutes les églises construites à l'époque fastueuse de la Renaissance en possédaient un. C'était toujours une sorte de tribune, de galerie sur laquelle on lisait l'épitre et l'évangile des messes solennelles.

Lorsque le chapitre de Saint-Géry quitta le Mont-aux-Bœufs pour se réfugier à Saint-Wast, on détruisit, dans le vieux monastère qu'on abandonnait, le tombeau de Jacques de Croy qui était tout en cuivre et on en fit un jubé pour la nouvelle église qu'on allaît occuper.

Celui de l'église métropolitaine avait été commencé vers la fin du xve siècle par Henri de Berghie, archevêque de Cambrai. Il n'était pas encore complètement terminé en 1502. Il était en marbre noir orné d'un treillage de cuivre. Un groupe représentant le Christ avec la Vierge et saint Jean en occupait la partie supérieure; de riches candélabres permettaient de l'illuminer brillamment lorsqu'une cérémonie se célébrait dans l'église.

Il fut détruit en 1726.

On proclamait au jubé le nom des nouveaux archevêques, quand le chapitre réuni les avait nommés. On y annonçait les déclarations de neutralité en faveur de la ville, les traités de paix et autres publications importantes (1).

« Le 4 du mois de novembre 1543, un dimanche, on fit une procession générale...... et se chanta la grand'messe et fut fait un autel au trin de N. D....... et monsieur nostre maître Bolicq prescha au trin et dit que la procession et la grand'messe étaient en priant Dieu pour la paix (2) ».

On voit que les jubés n'étaient pas seulement un motif d'architecture aidant à la décoration de l'édifice ; on leur faisait jouer un rôle dans l'ordonnance des cérémonies religieuses.

Quant à la nef qui abrite actuellement le jubé, elle avait dû être achevée plus tôt si on en juge par une date inscrite sur la dernière marche du grand portail.

C'est donc dans la première moitié du xviiie siècle

(1) Bouly, *Dict. Hist. de la ville de Cambrai.* (Bibl. com.).
(2) MS. 884. (Bibl. com.).

que le jubé fut transporté sous le clocher de l'église Saint-Géry actuelle qui, d'après l'abbé Dupont (1), fut elle-même commencée par M. l'abbé Denis, mort en 1768.

Nous savons encore qu'il fermait autrefois l'ancien chœur de Saint-Aubert ; et dans un des manuscrits de l'ancienne abbaye (2), nous trouvons que ce fut Michel Franqueville (3) qui fit bâtir ce chœur.

« Le 24 du mois d'avril 1545 fut assise la première pierre de la fondation du nouveau chœur de St-Aubert par Mgr Robert de Croy et plusieurs autres notables personnages, Mgr Franqueville étant abbé (4). »

Deux années après on commença le jubé qui, placé à l'entrée du chœur, formait division entre

(1) *Notes de son histoire de Cambrai.* (Bibl. com.),

(2) Manuscrit 656, p. 14, en note. (Bibl. com.).

(3) Cet abbé Franqueville avait 28 à 29 ans en arrivant abbé. Il n'obtint la mitre qu'en 1544. « M. de Franqueville présente requête à Mgr l'illustrissime Robert de Croy pour être bénit et l'évêque ayant pris jour pour le 26 de may de l'année qui courait, c'était l'an quinze cent trente-neuf, et le bénit dans notre église de St-Aubert avec les cérémonies accoutumées. Il n'eut pas toutefois la mitre puisque nous voyons qu'il ne l'a obtenue qu'en 1544 de Paul troisième (suit la bulle de Paul III).

Voir aussi *Camerum Christianum* (Bibl. de Cambrai).

« Michael a Francaville, filius Anselmi ex Margareta Rosel, chorum novum praestandi opere perfecit ».

Il mourut en 1555. Voici les premiers vers de son épitaphe :

Septem cum lustris centesimus obtulit annos
Quindecies vixit plusquoque lustra duo
Quem parva urna capit, cujus prudentia magna
Ac proba vita fuit, fama perennis erit.

(4) Ms. 884, p. 108. (Bibl. com.).

cette partie de l'église et la nef principale. Ce monument fut consacré le 1er mai 1550 (1).

Un autre abbé de St-Aubert, Joseph Pouillaude, déplore les sommes englouties par la construction de cette œuvre d'art. La maison endettée, la gène, la misère même : telle était la situation de l'abbaye à la mort de Michel de Franqueville (2).

« M. de Franqueville commença à vouloir bâtir un chœur pour faire l'office divin et c'est celui que nous voyons encore aujourd'hui dont M. de Pouvillon vante fort la beauté, disant qu'il est donc admirable de structure : il est certain que c'était quelque chose de beau pour ce temps-là, mais la trop grande obscurité fait qu'il n'est pas du goût d'aujourd'hui. Il a beaucoup coûté à bâtir et la maison n'étant pas en état de ces temps-là, il fallut faire beaucoup de dettes pour en venir à bout (3). »

Il semble cependant que la construction du jubé ne fut pas seule à grever lourdement le budget de St-Aubert. La guerre qui ravageait le pays, la lutte que l'abbaye devait soutenir avec les moines abbatiaux leurs voisins nécessitaient, elles aussi, de grosses dépenses. Les moines de St-Géry (4), instal-

(1) Ms. 662. Bibl. com.

(2) Ms. 656, p. 1. Bibl. com.

(3) Ms. 1048, p. 150. Bibl. com.

(4) St-Géry prit sa naissance à Ivoy dans la province du Luxembourg. Il s'adonna dès sa jeunesse aux bonnes lettres et profita tellement dans l'escole des vertus que le roi Childebert le jugea digne de remplir la place de S. Vedulphe. Il aurait mieux aimé jouyr de ce repos de la solitude à laquelle ses inclinations le portaient pour y cultiver la dévotion au plus haut point et se récréer avec les anges. Mais il fallait obeyr à un Roy qui voulait faire par

lés sur l'éminence appelée le Mont-aux-Bœufs, venaient d'en être expulsés par Charles-Quint (1) qui, en apprenant la rentrée de François Ier, arrivait le 10 novembre 1543 devant Cambray avec l'intention de saccager la ville.

« Le docteur Ballicq, doyen de N.-D., luy présenta les excuses des bourgeois avec tant de force et

son moyen les plus grands coups d'Etat et espérait par sa doctrine de remédier aux désordres qu'une venimeuse contagion commençait à porter de rechef dans le sein de la chrétienté et particulièrement de la Gaule Belgique. Massagus au livre 13 de ses chroniques dit qu'il convertit le roi Clotaire encore infecté de quelques superstitions des Gentils, qu'il rappela la foy dans son thrône avec assez douceur tranquille et changea la face des églises en un état très heureux.

Il bâtit à Cambray un monastère qu'il dédia à S. Médard et à S. Loup, en un lieu nommé le Mont-aux-Bœufs, et y établit son frère Landon pour le gouverner. Ce vénérable prélat rendit doucement l'âme en 594, après avoir gouverné son évêché 39 ans. — *Le Carpentier. A Leyde, chez l'auteur. (MDCLXIV).*

(1) *Chronologie de l'église première collégiale de St-Géry à Cambrai.* — L'an 555, S. Géry a esté fait evesque d'Arras et de Cambray. L'an 594, S. Géry mourut et son corps fut enterré dans l'église du monastère de St-Médard, qu'il avait fait bâtir à Cambray sur le Mont-des-Bœufs, hors les murailles de la ville, sous la règle et la discipline de S. Benoît, laquelle règle a été en vigueur environ 270 ans. L'an 848, ce monastère a été changé au temps de Theodoricus, dix-huitième evesque de Cambray, en un collège de chanoines séculiers. Et peu de temps après, Charles le Chauve Roy de France et par après Empereur, a fait donation à ladite église collégiale de plusieurs domaines et revenus pour augmenter les canonicats et pour rebâtir l'église de St-Médard qui estoit tombée toute en ruines, laquelle église rebâtie a esté dédiée au prince des apostres. Peu de temps après, cette nouvelle église de St-Pierre fut brûlée par les Normands et néanmoins elle fut rétablie presque aussitôt. L'an 953 cette église de St-Pierre fut

d'éloquence que l'empereur lui dit : « tu es un laid homme, mais tu as un beau parler..... » et changeant la première peine en une autre, condamna les bourgeois à payer cent mille florins de vingt pataros (centies mille florenos viginti pattardis hannoniæ) qui seraient employés à bâtir une citadelle. »

Le lendemain l'empereur fit le tour de la ville, alla au mont St-Géry et à Catimpré, pour connaître le lieu où cette citadelle pourrait être édifiée.

Ce fut le mont St-Géry que l'on préféra.

Le chapitre qu'on venait de chasser se réfugia à St-Aubert : l'abbé Franqueville, pour s'en débarrasser, lui donna l'église St-Vaast, avec quelques maisons pour y construire un chœur et un cimetière : il finit par leur promettre, pour hâter leur départ, 15000 florins d'or.

« Il est constant qu'il faut que l'abbaye ait été en assez bon état de son temps pour la temporelle, puisque il (M. de Franqueville) entreprit de bâtir le chœur que nous avons encore cette année 1727. Mais comme ce chœur l'épuisa et qu'il promit, afin d'éviter l'incorporation de MM. St-Géry avec nous autres,

derechef réduite en cendres par les hongrois appellés les Huns et rétablie huit ans après. Enfin l'an 1545, l'empereur Charles-Quint fit construire une citadelle en la place de ladite église de St-Pierre, de sorte que les chanoines furent obligés de se retirer alieurs et choisirent l'église paroissiale de St-Vaast en ladite ville et ont fait construire une nouvelle église ainsi que l'on voit présentement et l'ont dédié à S. Géry, patron titulaire, sous la protection de S. Pierre et S. Paul, comme patrons tutélaires, dont ils ont obtenu à Rome l'érection d'une célèbre confrairie avec de grandes indulgences en l'an 1596 et publié en l'an 1597, que l'on appelle la confrairie des romains. (*Manuscrit en la possession du Dr Peugniez*).

quinze mille florins carolus et que la guerre ravageait toutes les campagnes, il fut obligé de prendre de l'argent à frais et de ses amis à prix amiable, tellement qu'il laissa la maison en un état assez fâcheux puisqu'à sa mort on ne trouva pas d'argent assez pour faire son service (1). »

La situation va toujours en s'aggravant si bien qu'en 1620, Béhurelle, qui succède à Rousseau, ne trouvant plus le moyen de payer les dettes, pressé par les créanciers et par l'official qui voulait l'excommunier, abandonne l'administration temporelle entre les mains du vicariat. Il meurt en 1628.

Milot, au commencement de sa dignité abbatiale, fait convoquer les créditaires, trouve que les dettes montent à 36,000 francs et qu'il n'y avait pas une place à la maison pour loger un honnête homme.

« Il reste 42 ans en la dignité abbatiale, restreint le nombre des religieux, paye toutes les dettes, fait faire la croix de l'église (2), le transept, le grand bâtiment (la nef), le réfectoire, le cloître ; et à sa mort en 1670, ne laisse plus de dettes. »

Mais les guerres continuent leur œuvre de ruine et de dévastation. De nouvelles dépenses amènent de nouvelles dettes. En 1709, il y en a de 20 à 23,000 francs qui s'augmentent encore la même

(1) Ms. 656. Bibl. com.

(2) J'ai trouvé dans les dernières feuilles en blanc du manuscrit, au milieu des comptes des cuisiniers, des chirurgiens, une note au crayon où il est dit que M. Milot s'est accordé avec MM. Aimé Bourdon et Pierre Boulanger pour faire la croisée de l'église St-Aubert et quelques autres ouvrages et leur a promis 35,000 florins. (Voir p. 45 note au crayon et p. 24 Ms. 656).

année de 12 à 1300 pour frais aux pensionnaires, au curé et à ceux qui travaillent pour la maison.

Au moment où le manuscrit se termine (1730), il y a encore 6,900 florins de dettes.

Il semble que l'art et la décoration aient trouvé en Michel de Franqueville leur dernier défenseur. C'est lui qui jette sur son vieux monastère que le temps semble avoir définitivement condamné, le dernier éclat : son jubé reste là comme le dernier témoin de son étincelante splendeur, de sa richesse et de sa majesté. Auprès de lui, tout s'écroule et sombre. L'argent manque dans les cloîtres à mesure que les croyances se modifient et que les esprits s'émancipent.

C'est que nous sommes au milieu du XVIe siècle. Les idées de réforme et de rénovation travaillent. Le moyen-âge, en mourant, a déchiré le voile qui les enveloppait. Gutenberg vient d'inventer l'imprimerie. Christophe Colomb découvre l'Amérique. Le monde intellectuel s'éveille. Les chefs-d'œuvre littéraires de l'antiquité se répandent. La langue s'épure demandant aux Grecs et aux Romains les secrets de sa perfection. Une sorte de renaissance païenne détache l'homme du régime ascétique et ecclésiastique pour lui apprendre à regarder la nature et à jouir de la vie.

Les mains qui ont taillé le jubé de St-Aubert, lui ont laissé l'empreinte des idées nouvelles dont étaient animés ceux qui l'ont dressé. Dans ce marbre italien encore tout imprégné de la poésie du paganisme qui passait sur Florence et sur toute la Toscane, les anges ressemblent singulièrement à des

amours. Des mascarons, tous les traits, la barbe et les cheveux sont formés de feuillages naturels, de fruits, de coquilles, d'éléments végétaux. Les caissons renferment des rosaces où s'assemblent quantité d'oiseaux, d'animaux fantastiques, de plantes et d'arbrisseaux. On sent la passion de l'artiste poursuivant un sourire de la nature, un gage de sa jeunesse éternelle.

Ici même, dans l'enceinte de la religion, c'est le paganisme restauré qui remplace l'art gothique que les importations italiennes et classiques n'avaient pas atteint jusqu'ici, et qui régnait non seulement dans les églises, mais dans tous les édifices laïques, dans les hôtels de ville de Bruges, de Louvain, de Bruxelles, de Liège, d'Oudenarde, etc.....

C'est le premier salut de la Renaissance ; c'est le dernier mot de la Raison.

Le jubé est encore un témoin de la richesse de la vieille abbaye ; il éclairera ses ruines et leur subsistera, car il est la première manifestation de la poésie qui s'éveille, de l'art qui s'assouplit, s'anime et s'émeut.

Il annonce la fin de ce long et douloureux moyen-âge où le sentiment a, durant près de mille ans, dominé, opprimé la raison, où la tyrannie a semé l'épouvante, où la cruauté a exercé autant de ravages que la peste.

Enfin il parle encore une autre langue. Il dit aussi la fin de cette hiérarchie religieuse qui disciplinait les âmes, gouvernait les consciences, organisait la société, courbait tous les esprits sous une même loi de renoncement et d'obéissance. Un idéal nouveau

va surgir. L'intérêt de la communauté chrétienne ne sera plus seul en cause. L'homme va réclamer sa place : un monde d'humanité commence et de sympathie universelle. Les médecins Agrippa et Wyer plaideront pour les sorciers. La Renaissance va proclamer la grande et charitable loi de la tolérance.

Il faut lire dans les vieux manuscrits, contemporains des époques où l'abbaye jouait, toute puissante, son rôle dans l'histoire, l'existence des religieux qui y vivaient, les fêtes et les cérémonies dont ils étaient les ordonnateurs. On suit à la trace, comme un large ruisseau d'or qui coule, chatoie, s'étale et ne s'arrête pas. Ce ne sont qu'entrées de seigneurs, réceptions fastueuses, entrevues magnifiques.

Le 17 mars 1730, le pape Innocent III vient à Cambrai et célèbre la messe dans l'église de St-Aubert (1). Le 18 octobre 1155, l'évêque Nicolas y tient un synode qui devient le prétexte d'imposantes cérémonies.

Le 4 avril 1345, à l'occasion du double mariage célébré à Cambrai entre les enfants du duc de Bourgogne et ceux du duc de Bavière, l'abbaye sert de résidence aux augustes fiancés et à leur cortège royal : Jeanne, duchesse de Brabant, Marguerite de Bourgogne, Anne de Bourbon, Jehanne de Berry et « plus de chent otres grandes dames et haultes demisieles ki emplissent toutes les formes de nos chœurs » occupent tous les bâtiments, de sorte que l'abbé écrit qu'il ne lui restait qu'une salle pour

(1) « Et le pape chanta la messe en l'église St-Aubert, le second lundy de Caresmes » (Ms. n° 884, p. 35).

coucher « mi et mes religieux, tant no abbaie estoit plaine de signeurs ».

C'est lui qui célèbre la messe en grande pompe. « Adonc j'on fait venir moult brafs cantres et flusteurs musicals, qui molt bien cantèrent à ma messe ».

A l'époque où Louis XI s'emparait du duché de Bourgogne et de la Picardie, prenait Crévecœur, Bohain, le Cateau et marchait sur Cambrai, les trois ordres de l'état de cette ville, effrayés de la perte de leur liberté, envoient une députation à Mons, vers Ravenstein, ministre de la duchesse de Bourgogne. C'est l'abbé de St-Aubert qui est à la tête de cette députation.

Le 1er février 1483 l'archiduc d'Autriche vient visiter Cambrai. Il est reçu avec magnificence à l'abbaye de St-Aubert.

Le 4 novembre 1501, c'est l'archiduc Philippe d'Autriche qui se rend en Espagne près de son beau-père. Il est accompagné de l'archiduchesse sa femme et d'une foule de hauts dignitaires. Il loge à St-Aubert. « Et y fut reçu bien noblement et y fit le serment à l'église comme comte de Flandre et alla disner à St-Aubert (1) ».

Au moment de la paix des Dames, Cambrai fut choisi pour l'entrevue des deux princes ; et la signature du traité de réconciliation entre François Ier et Charles-Quint, obtenue par Louise de Savoie, mère du roi, et Marguerite d'Autriche, tante de l'empereur, est décidée. La princesse autrichienne est

(1) Ms. Bibl. com. M° 884, p. 62.

reçue à l'abbaye de St-Aubert, où des appartements magnifiques lui sont réservés. Louise de Savoie est en face à l'hôtel St-Pol ; et aussitôt une galerie aérienne est construite, rejoignant les deux résidences, facilitant la communication entre les deux amies.

En 1535, la reine de Hongrie et la reine de France ayant choisi Cambrai pour s'y donner rendez-vous, descendent, l'une à l'autel St-Pol, l'autre à l'abbaye de St-Aubert où « après avoir festoié l'une et l'autre se partirent de Cambray, le 20 dusdit mois (avril) (1)». Une réception de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, en 1449, nous éclaire singulièrement sur les fêtes dont l'abbaye était le théâtre. Les goûts pittoresques et décoratifs ne sont pas les seuls à s'y montrer et on pense, en lisant leur description, aux triomphes de Laurent de Médicis et aux splendeurs que la Renais sance italienne étalait à la même époque. Certains détails marquent les différences des deux sociétés, de leur culture. La race du Nord s'y montre plus pesante ; on voit que la civilisation ébauchée y est encore un peu barbare et enfantine : ces galas semblent une noce de Gamache ordonnée par Gargantua.

C'est Jean le Robert, qui reçoit le duc de Bourgogne. M. d'Etampe le lui présente : « Je le saluay au mieulx que je seueh et luy présentay le logich et tous les biens de l'église à en faire son plaisir et l'ordonnay abbé de l'Église et le fits seigneur et maistre de tout, il me remercia fort cortouisement et entra ensuite. Au soupper, il luy pleust que je fusse en se compaignie et se vanta qu'il seroit yvre

(1) Ms. 884, p. 93. (Bibl. com.).

ou que je le seroie. Je luy avoit fait présenter III plats de viande pour le révérer et ses nobles hommes : s'acorda que ainsi fust fait. Se fist faire son plat à son plaisir et III aultres plats furent fournis des biens de l'église à l'ordonnance de son maistre d'ostel et de ses keux qui furent remplis de le char d'un vel, d'un mouton, de VII connins (lapins), de IX capons, de VI pertris, de VI faisans et de II paons en II plats de fours, des rastons de poire, cuites en vin, mises en chucre et en ypocras, de IIII los d'ypocras et du mestier et de plusieurs aultres coses dont point n'ay de mémoire. Et luy fit présent d'une pièce de buef musé de premesel grande et belle dont i fist grant joie et en mangea bien largement et volontiers, ossi firent les ostres et fist très bonne chierre et joyeuse et but à my III fois est la première et la seconde tout et je pleyai d'otant. Je bus ossi à M.M. d'Estampes, de Beaujeu, de Clèves, de Longheval, à Antoine Bastard du Bourg, seigneur de Crévecœur, à M. Boudot de Noyelle, gouverneur de Pierronne, à Charles de Rochefort et à plusieurs aultres qui furent au soupper en le cambre N. D. qui dura jusques à XII heures et ossi nous fumes XII personnes à ce soupper, y fist M. le Duc très bonne chierre et joyeuse, et cuidait que je fusse bien ivre et le fis assez rirre et les aultres ossi qui montraient estre moult joyeux et puis s'en alla cousquier ».

Le samedi suivant, au sortir d'une messe dite au chœur de Notre-Dame :

« En widant du cuer pour aller veyr l'ymage N. D. il me demanda si l'aumuche que j'avoie était celle qu'il m'avait rapporté. Je lui réponds que non et que

celle que j'avoie perdu n'avait point de coquille et ossi me dit-il lorsque non avait son chappeau, se commença à rire et me dit que, à cette fois, il n'avait point bio avec my, mais il reventait bien brief et beuveriesmes très bien. Je le remerciay de l'onneur qu'il me faisait de lui humilier de descendre à mon église (1) ».

On voit que le « combat à boire d'autant ». comme disait Montaigne en appliquant l'expression aux Allemands, se livrait également en France entre abbés et grands seigneurs et que notre grand hanap cristallin, contenant l'équivalent de trois de nos bouteilles bordelaises, devait être une arme bien meurtrière.

C'est l'époque où l'abbaye traite de puissance à puissance avec le pouvoir civil.

« A l'heure du dîner, la ville, espéciallement le Roy, firent présent à Mons. (Monseigneur) à sa table de XXIII tasses d'argent verrées as bors émaillés, au fons de ses armes, pesant les XII, XIII mars et les aultres XII, XVIII mars, de II grands plats d'argent armoyés à dessus où il y avait raix de soleil dorez au fons, pesant ensemble XIII mars ; de VI gobelés d'argent, ouvrez en tourneant et godronnez et II grandes aiguières pareilles d'ouvrages blanques dorées en plusieurs jeux pesant XIIII mars ».

Nous sommes encore loin de la détrese où Michel de Franqueville, un siècle plus tard, laisse la pauvre

(1) Abbé Dupont. *Hist. de Cambrai*, IV[e] partie. Récit de la réception de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, fait par l'abbé de St-Aubert, le 20 janvier 1449.

abbaye. L'abbé de St-Aubert occupe à ce moment un des premiers rangs dans la hiérarchie religieuse. A l'occasion de l'entrée solennelle de Jean de Bourgogne, évêque de Cambrai, nous lisons cette relation de Jehan, abbé de Saint-Aubert :

« Niantmoins Mrs. l'official et selleur vinrent à Moy Jehan abbé de St-Aubert le dimanche au soir en disant que Mons. de Cambray me voulait voir pource que j'étoies son premier et principal capellain..... Au souper, nuls évêques, ne abbés ne souppa au Palais, exceptez Mrs. les comtes d'Estampes et de St-Pol et my Jehan, abbé de St-Aubert ».

Nous sommes loin aussi de la ruine où M. de Franqueville précipite son abbaye en voulant la décorer de son trop riche et trop dispendieux jubé.

Mais on peut prévoir la décadence prochaine. Dans ce quinzième siècle, où l'esprit humain s'effraye et s'attriste, la science n'existe pas : elle est représentée par les Arabes et les Juifs. Les mathématiques sont une vaine astrologie : la science des carrés magiques. La chimie est une alchimie folle, un délire. La sorcellerie épaissit ses fantastiques ténèbres. Et, c'est au milieu de cette nuit profonde environnant l'humanité, que le pouvoir spirituel, tout enivré de sa grandeur, se matérialise ! L'Eglise, cette grande épouse du moyen-âge, qui avait occupé sans cesse l'inquiète pensée de l'homme, l'inépuisable activité de son cœur, occupée ailleurs n'est plus là pour le consoler. Faute lourde qu'elle va payer cher !

Savez-vous ce qu'étaient les pieux fondateurs de ces monastères, devenus des abbayes dont nous

venons de voir la puissance et l'étincelante richesse. Voici St-Aubert.

« Le prince des évèques, dit Le Carpentier(1), dont la vie et les mœurs mériteraient des volumes, m'oblige d'imiter ces géographes qui mettent tout l'univers dans une petite carte. Dès lors qu'il vivait à la maison de son père Vedulphe, il vivait dans la pratique des bonnes actions. Il prenait les jeûnes par délectation et les viandes par raison, il s'attachait aux uns par amour de la Croix et admettait les autres par voie de nécessité.

Dès l'âge de 14 ans il abandonna la maison paternelle pour prendre l'habit de moyne au monastère de Luxeuil en Bourgogne. Retiré ensuite sur le mont Tournay, il est forcé par le Roy Dagobert son cousin, d'en sortir pour apporter l'innocence au throsne épiscopal de Cambrai. Enfin après avoir tellement policié son église qu'elle semblait une copie du ciel et un patron éternel des vertus, il mourut l'an 695 à Cambray, comme en un champ tout rempli de palmes, plantées de sa main, cultivées par son industrie et arrosées de ses sueurs. Il était né à Haucourt en Cambrésies, aussi lieu natal de la reine Frédégonde. »

L'église de St-Aubert (2), primitivement appelée St-Pierre, était une des plus anciennes de la région. En 520, St-Vaast y établit des chanoines de la congrégation de Latran (3). St-Aubert, septième évêque de Cambrai, sous l'inspiration duquel Dagobert, pour le rachat de ses péchés, donna la terre d'Onnaing à

(1) Le Carpentier. *Loc. cit.*

(2) Ms. 654, p. 1.

(3) Ms. 907, p. 135.

l'église de Cambrai, y fut enterré en 670. Il en fut le patron et le tutélaire, aussi bien que de toute la ville, y fit de grands biens et y choisit sa sépulture (1). En 887, l'évêque Dodillon fait entourer Cambrai de murailles et l'église St-Pierre, que le feu venait de consumer, est restaurée et comprise dans la nouvelle enceinte.

Détruite en 996 par un nouvel incendie, elle est reconstruite par l'évêque Eluin; mais déjà, la nécessité d'une discipline régulière s'impose. En 1066, nous voyons l'évêque Liebert, expulser du monastère plusieurs clercs dont la vie était peu édifiante et assujettir les chanoines aux statuts de l'ordre régulier de Saint-Augustin, en la présence de l'empereur Henry, qui détacha plusieurs beaux biens de cette opulente église pour augmenter le nombre des Prébendes en la Cathédrale, et favoriser ceux qui voulurent embrasser la discipline régulière.

Elle est encore la proie des flammes en 1099. « Toujours, dit Le Carpentier, elle fut reconstruite plus belle. Elle était la chapelle d'une magnifique abbaye ».

En 1116, les évêques Odard et Buichard contribuent à l'agrandissement du domaine. Ils concèdent aux religieux une propriété contenant sept mercandies de jardinage (2). Toute l'enceinte de l'abbaye fut en 1148 détruite avec l'Eglise, par un incendie d'une violence inouie. L'œuvre de reconstitution était déjà très avancée en 1150, quand une bande de gens de

(1) Le Carpentier. *Loc. cit.*

(2) Ms. nr 654, p. 3. Cette propriété appelée le Grand Metz, était située à gauche de la porte Saint-Jean.

guerre, d'aventuriers, de pillards pénétra dans Cambrai, arrêta les travaux et mit le feu aux chantiers. Reconstruite par l'abbé Gautier, l'Eglise fut définitivement consacrée en 1164 sous le nom de Saint-Aubert par Nicolas de Chièvres, 38e évêque de Cambrai.

C'est, malgré les incendies, les luttes, la guerre sans cesse à ses portes, la prospérité sans cesse croissante pour le monastère. Les conditions matérielles de l'existence de ces époques troublées devaient nécessairement amener ces résultats.

Toute cette période qui s'étend des premiers siècles de l'ère chrétienne au commencement de la Renaissance est une époque de piété, de croyance et de foi. Lorsque l'empire Romain énervé, dépeuplé, n'eut plus assez d'hommes, ni d'énergie pour contenir les barbares, leur flot entra dévastant tout, brûlant, pillant, mutilant, dégradant, et, quand leur dernière bande, ayant trouvé sa litière et fait sa bauge, élut des chefs qui devinrent les premiers châtelains féodaux, vous devinez les sentiments des paysans incendiés et volés, des laboureurs dont on brûlait les récoltes, des marchands qu'on détroussait. Les misérables serfs laissaient la terre en friche. Les épidémies achevaient ce que la misère ou la brutalité des barbares avaient épargné. L'abattement, le dégoût de la vie, la terreur, le découragement les portent à demander au mysticisme, au ravissement en Dieu, à l'espérance dans l'Infini, le calme et le repos que leur promet la religion nouvelle, hôte exilé du ciel.

Comme les maigres et muettes statues de leurs primitives cathédrales, implorant les mains jointes le moment de la résurrection, ils demandaient l'instant souhaité et terrible qui devait les faire sortir de leur ineffable tristesse pour les rendre au néant.

Les monuments, les mœurs, les croyances nationales, les pratiques religieuses, tout reflète ces terreurs et ces espoirs. Toutes les œuvres sont des descriptions des miracles que Dieu opérait par l'entremise de ses Saints. Les églises s'élèvent. Les prodiges se multiplient.

C'est le renouvellement des mystères des temples de Diane, de Cérès ou d'Apollon, la même forme d'initiation, la même pompe des cérémonies du culte.

Le génie des arts, guidé par la religion, dresse ces magnifiques cathédrales qui étaient comme autant d'épopées dont chaque pierre racontait la majesté de Dieu et les mystères de la révélation. Leur grandiose architecture nous montre l'éminent pouvoir et de la foi et du clergé de cette époque.

Chacun donne ses biens aux églises et aux couvents : « Le monde, dit un contemporain, secoue ses vieux haillons pour faire revêtir à ses églises des robes blanches ». Ils apportaient en foule ; ils mettaient sur l'autel des donations de terres, de maisons, de serfs. « Le soir du monde approche, dit un acte portant l'empreinte de ces croyances inquiètes ; chaque jour entraîne de nouvelles ruines : moi, comte ou baron, j'ai donné à telle église pour le remède de mon âme. » Quant aux âmes un peu nobles et un peu fines, elles préfèrent à la vie méprisable, tourmentée et inquiète, la monotonie et la paix du cloître.

Quelques uns s'y réfugiaient, cachant à l'ombre de l'Eglise et sous l'habit de moine les signes et quelques fois les crimes de la milice du siècle. Ainsi s'enrichirent les monastères. Ainsi les abbayes se peuplent d'un monde mystique, sévère, pauvre et solitaire, apportant à l'ombre des cloîtres, ses méditations, ses souffrances..... quelquefois ses remords.

Mais bientôt de hardis réformateurs, donnent à cette nouvelle Eglise une organisation ; ils l'épurent, l'élèvent, la fortifient et la dressent un jour devant l'Eglise régulière et les évêques, les sommant de leur donner la Suprématie.

Ainsi s'explique que certains Abbés, comme celui de Saint-Aubert, traitaient d'égal à égal avec l'évêque de Cambrai, tenaient le premier rang dans les cérémonies civiles ou religieuses, recevaient les seigneurs, conduisaient une ambassade. Une bulle du pape Paul IV leur accorda le 8 décembre 1544, l'usage de la mitre et l'habit violet avec d'autres privilèges. Ils ont le pouvoir d'absoudre dans tous les cas réservés, celui de donner les ordres mineurs et la Tonsure, de consacrer les calices et les patènes, etc.....

L'Abbaye de Saint-Aubert est alors arrivée à l'apogée de sa grandeur. « Les bâtiments sont très superbes et magnifiques, dit Le Carpentier; louable est l'invention des Prélats qui bastissent de la sorte afin de mieux retenir leurs religieux dans ces charmants tabernacles. Son église et son cloître (bâtis nouvellement par Hériosme Milot recommandable par sa piété, prudence et érudition entre plusieurs

autres éminents prélats des Pays-Bas) sont autant admirables en leur structure qu'en leurs ornements riches et reliques. Les plus grands de nos provinces tenaient à grand honneur de voir leurs enfants y prendre l'habit ».

Nous avons dit les causes de déchéance que cette splendeur même et cette toute puissante autorité portaient en elles. La vieille abbaye s'enlisa peu à peu dans ses richesses et son bien être, étourdie par le bruit de ses fêtes, distraite de sa ruine par le rayonnement de gloire dont elle éblouissait autour d'elle, par l'altière sécurité qu'elle puisait dans son prestige et dans l'exercice de son hautain sacerdoce.

Le Jubé vit l'époque de transition. Si les lèvres de marbre des saints personnages qui garnissent les niches supportées par l'entablement inférieur, parlaient un jour, quels secrets nous confieraient-ils, quels regrets, quelles plaintes ? Depuis le jour où ils virent l'évêque Robert de Croy, conduit par Michel de Franqueville, leur apporter la consécration dans ce chœur de l'église « d'une admirable structure », par quelles vicissitudes n'ont-ils point passé ?

Le jubé lui-même, quelle main l'a si richement et si artistement travaillé ? En l'absence de toute indication, l'attribution en est des plus difficile. Nous l'avons vainement fouillé pour y trouver une signature. Les comptes de l'abbaye n'ont pas été retrouvés ; aucun nom n'est écrit dans les ouvrages contemporains parvenus jusqu'à nous.

Son architecture, cette poésie de la pierre, nous

dit bien son âge ; c'est tout ce qu'elle peut nous apprendre. Elle nous révèle cependant qu'il doit être d'un artiste du pays, car la décoration emprunte ses plus beaux motifs à la flore de la région. Et puis, cet amour du grotesque qui perce d'une façon discrète dans les mascarons, est bien du bon pays de Flandre.

C'est à peu près tout ce que nous pouvons pénétrer du mystère dont son auteur a voulu rester enveloppé.

En 1634, l'Église menace ruine et on la reconstruit en partie. Mais déjà l'édifice avait depuis longtemps souffert et ses richesses étaient en presque totalité dispersées.

« Je ne puis penser à cette Eglise, dit Le Carpentier, sans me plaindre, avec la noblesse, de quelques abbés du siècle passé qui, voulant la rebâtir ou rehausser, permirent que l'on cassât plusieurs vitres ; qu'on ostat plusieurs tableaux et épitaphes et qu'on couvrit des débris de ses vieilles murailles plus de 500 marbres ou tombeaux dont les inscriptions nous pourraient servir aujourd'hui de matériaux à en bastir des livres pour la gloire et justification d'un grand nombre de nobles familles qui ne scavent que tirer des obscures et douteuses connaissances de leurs ayeuls.

La simplicité et la négligence des abbés est venue jusqu'à ce point, qu'ils n'ont point même fait conserver dans leurs cahiers la mémoire du lieu de Sépulcre de leur Patron ni de plusieurs évêques qui y choisirent leur sépulture ».

Quoi qu'il en soit, le chœur fut terminé et béni par messire Jehan Tahon en 1745, la veille du jour de Noël. Sur la croisée, aux extrémités de la voûte, se lit encore aujourd'hui la date 1745 deux fois répétée.

C'est le clocher de l'église Saint-Géry actuelle, devenue paroissiale sous ce nouveau vocable depuis le commencement du XIXe siècle.

Un dôme supporté par quatre colonnes corinthiennes, très élancées, trop grêles pour leur socle, en marbre noir non poli, se raccorde à la nef.

Le clocher qui, en 1728, ne s'élevait pas au dessus du balcon de pierre actuel, fut terminé par messire Jean Pouillaude, l'auteur du manuscrit auquel nous avons fait de si larges emprunts (1).

L'abbaye était alors soumise à la juridiction de l'archevêque. Elle était gouvernée par un abbé à la nomination du Roi, un prieur élu par la communauté et un sous-prieur nommé par l'Abbé.

Il semble que dans les dernières années, les souvenirs de leur ancienne puissance et de leur intransigeante domination se soient réveillés chez les derniers occupants de la vieille abbaye. Les abbés

(1) Mémoires chronologiques. — « Ce clocher, disent les mémoires chronologiques, ne laisse pas de donner quelque ornement à la ville de Cambrai, qui, d'ailleurs si nous exceptons la grande pyramide de la métropole, n'a à présent aucun clocher qui la relève du dehors, car le clocher de Saint-Géry qui était situé sur le Mont aux Bœufs, fut obligé de faire place à la citadelle que nous voyons aujourd'hui. C'était, dans ce temps, un beau coup d'œil pour les étrangers qui arrivaient à Cambrai, que de voir à découvert du côté de l'Ouest, la belle église de Saint-Géry posée sur cette éminence, et à l'occident, l'église métropolitaine avec sa grande pyramide ».

prétendirent disputer au clergé d'une paroisse voisine, le droit de confesser les femmes des 24 francs-fiévés ou officiers de l'archevêque. Ils firent même sommation par huissier à leurs paroissiennes, d'avoir à se rendre auprès d'eux pour remplir les devoirs du temps Pascal. Il fallut un arrêt du parlement de Flandre pour défendre aux parties d'user des voies de fait, ce qui semble indiquer que les mœurs se démocratisaient et que l'onction, la dignité, la majesté hautaine de leurs prédécesseurs ne s'étaient pas transmises en héritage aux derniers représentants des Nicolas Brassard, Jacques de Croy ou Jehan le Robert, les anciens abbés de Saint-Aubert.

C'est là le dernier geste de cette puissance qui décline de jour en jour et dont la Révolution va faire disparaître les vestiges.

En 1879, le clocher menaçant ruine fut repris en sous-œuvre et le jubé provisoirement déplacé. Le jubé a repris, après les travaux, la place qu'il occupe encore aujourd'hui sous le buffet d'orgues.

Vous le voyez, messieurs, de même qu'en fouillant le sol, on y découvre des débris d'êtres à jamais disparus, l'ossature brisée d'une faune qui n'est plus, de même en s'enfonçant dans la profondeur des temps, on y rencontre les restes de monuments, symboles éloquents de la société et des mœurs qui les ont engendrés. Ces ossements gigantesques et incomplets de la vieille abbaye que les alluvions successives des siècles ont entraînés, ensevelissant les uns, mutilant ceux qu'elles ne submergèrent point, nous ont dit la conception générale de ce

monde religieux qu'ils ont abrité. Nous avons eu à peine le temps de les interroger, et voyez cependant tout ce qu'ils nous ont appris, sur la nature de leurs croyances, leurs ambitions, leurs rivalités, leur période glorieuse, leurs heures de détresse, leur misère finale et leur ruine.

Ainsi que le naturaliste reconstitue l'individu vivant à l'aide de ses fragments épars et mutilés, le chercheur, interrogeant les débris pétrifiés des religions éteintes, arrive à reconstruire un peu de l'histoire intellectuelle et morale des sociétés qui furent leurs fidèles, leurs combattants, leurs adorateurs. Il les entoure de leurs précédents, des circonstances qui les amenèrent ; il les discute et les explique.

Je me suis laissé entraîner par ce désir de comprendre. J'avais voulu décrire un jubé de marbre. Avant de prendre la plume, son histoire s'est posée à moi comme une énigme si pressante que je n'ai point osé entreprendre de parler de lui sans l'avoir quelque peu forcé à me la raconter. Et voici que par dessous les accents de sa voix, j'ai écouté le bourdonnement confus, la grande voix infinie et multiple du peuple de moines qui l'a déterminé, l'a bâti et dont il a vu la dispersion. J'ai entendu aussi le murmure des souffrances lointaines de tant d'âmes étouffées dans ces vieux âges, qui se plaignaient dans l'ombre de ces murs bénits et dont j'éveillerai tout à l'heure l'écho.

Les productions de l'esprit humain ne s'expliquent que par leur milieu. Notre monument est bien le produit de cette époque de fêtes, de mascarades, d'en-

trées de villes, dont les vieux parchemins nous ont montré la sensualité, le vif sentiment artistique, le mysticisme aveugle, le besoin de splendeur, de puissance et d'éclat, et aussi l'ignorance, la férocité stupide et monstrueuse : ces derniers caractères soigneusement dissimulés par la fade histoire, « cette prude honteuse dont on se contente et qu'on écoute comme la vérité ».

III

L'ART ET LA MÉDECINE

Le Jubé au point de vue artistique. — Son architecture, son époque. — Ses statues. — Ses bas-reliefs. — La Douleur dans l'Art. — Les démoniaques au moyen age. — Les miracles, leurs conditions. — Le Merveilleux, les Evangiles, l'Art et la Science. — Le professeur Grasset et les voyantes.

Nous voici en face du Jubé (fig. 2) (1). Quatre colonnes toscanes en marbre rouge veiné de gris, doublées en arrière par quatre pilastres de même ordre, soutiennent trois voûtes en berceau, dont les archivoltes sont interrompus par des claveaux saillants. Les cintres portent un entablement sur lequel montent quatre colonnettes d'ordre ionique portées sur des consoles à l'aplomb des tiges inférieures. La frise est décorée de bas-reliefs en marbre blanc : la corniche qui la surmonte est portée par une balustrade ajourée de même couleur. Sur l'axe des clefs des arcs, des consoles soutiennent des statues également en marbre et qu'abritent des niches trilobées.

Deux latéraux présentent à peu près les mêmes dispositions et portent chacun un bas-relief. Entre le retour de l'entablement et l'architrave, un motif de sculpture est encadré dans un cercle coupé de claveaux saillants. Le berceau des voûtes est divisé en douze caissons rectangulaires décorés de rosaces sculptées.

(1) Les figures 2, 3, 4 et 5 sont des reproductions de lithographies de Perrassein insérées dans les *Mémoires de la Société d'Emulation de Cambrai*, 1839.

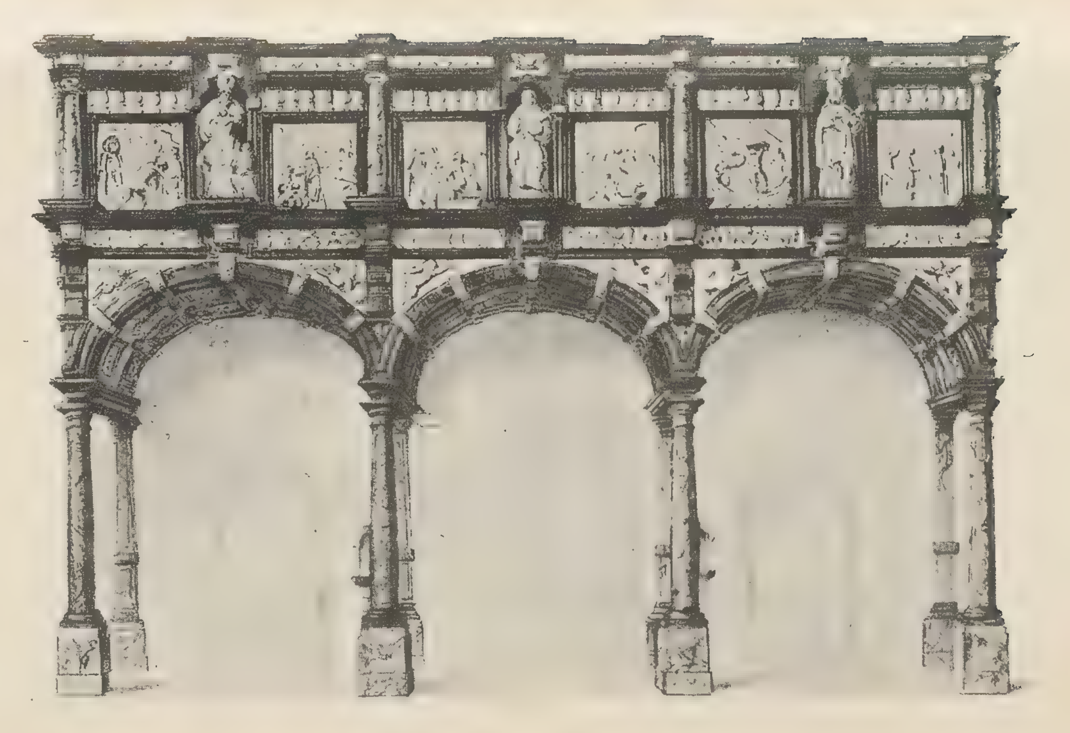


Fig. 2. — *Le Jubé de Saint-Géry de Cambrai.*

L'architrave, la corniche, les tympans des arcs sont ornés également de figures en marbre blanc.

L'œuvre est riche, harmonieuse sans doute; mais elle n'a point l'ordonnance parfaite de l'architecture grecque; on y sent les fautes que les Romains accumulèrent en voulant s'assimiler le pur génie de la Grèce. C'est ainsi que la grave, puissante et mâle colonne dorique qui doit être sans base, s'enfoncer dans le sol sans cothurne ni sandale, est chaussée ici d'une plinthe carrée aux angles offensants, décorée d'un tore. On dirait d'un étai placé aprés coup pour soutenir l'édifice ébranlé: sa trop grande hauteur la fait grêle, son chapiteau effacé et froid avec son trop mince tailloir, qui semble écrasé par le poids de l'architrave, n'a ni l'ampleur, ni la fermeté, ni la force du solide chapiteau dorique.

Les pilastres sont froids, maigres, aplatis contre le mur, pâles imitations des antes qui décoraient les murs des temples grecs. Leurs chapiteaux sont semblables à ceux des colonnes, de sorte qu'on en voit les détails sortir d'une sorte de cylindre équarri fort disgracieux, malencontreusement traversé au milieu de son élévation, par un étroit bossage sans moulure qui paraît vouloir assembler un faisceau de tiges qui n'existent pas.

L'architrave, en ressaut, brise incessamment sa ligne horizontale, qui serait harmonieuse, par des avancées aux angles durs, produisant, sous prétexte de rompre la monotonie, un morcellement, une confusion que n'excuse pas la présence des statues et des colones ioniques dont elles sont surmontées.

Ces colonnes elles-mêmes n'ont ni la grâce, ni

l'élégance, ni la légèreté de l'ionique des Athéniens. Déjà le contraste entre les deux ordres est choquant; et cette superposition d'une ordonnance dorique, c'est-à-dire mâle et grave au rez-de-chaussée, ionique, c'est-à-dire délicate et gracieuse au-dessus, imprime au monument un caractère composite dont les premiers Romains ont donné l'exemple et que l'atticisme grec eût désavoué. Mais les colonnes elles-mêmes sont lourdes et massives, leur fût est calculé de telle façon qu'il semble plus épais que celui des doriques placés en dessous, de sorte que les caractères essentiels des différents ordres sont méconnus, leur physionomie propre altérée. Il en résulte une sorte de dissonnance, d'inconvenance morale, une altération malheureuse des merveilles architectoniques du grand siècle. L'œuvre, pour participer du mélange de deux ordres, le dorique et l'ionique, n'a conservé les caractères d'aucun d'eux. Elle n'a ni la mâle beauté de l'un, ni la somptueuse élégance de l'autre.

Elle séduit surtout par sa richesse. Les ornements magnifiques et délicats tranchent par leur blancheur sur les tons d'un rouge foncé des parties principales. Elle est brodée de ces feuillages imaginaires et enroulés qu'on appelle rinceaux et dont les tiges, en se réunissant, produisent des figures d'hommes et d'animaux.

Certains des mascarons en saillie sur les claveaux des archivoltes sont des figures dont tous les éléments, tous les détails, tous les traits sont formés par l'association de coquilles, de fruits, de feuillages ou de fleurs.

Des grenades s'ouvrent sur les régions orbitaires, formant les yeux. Une autre éventrée entr'ouve la bouche du mascaron et ses graines rient comme des dents entre les lèvres ouvertes. Des gousses de haricots se dressent et se hérissent au niveau de l'arcade sourcillière et leurs extrémités descendent ou se relèvent pour modeler les tempes ou le front. La barbe et les cheveux sont des feuillages qui ondulent, s'enlacent ou s'enroulent. Une poire accuse la saillie du nez dont les sillons latéraux sont soulignés par deux gousses de haricots, descendant de chaque côté. La moustache ombrage la bouche de sa double saillie symétrique ; ce sont deux grosses poires rattachées par un pédoncule.

Ainsi s'anime le marbre : les plantes serpentent, les fruits se groupent, des multitudes d'êtres fantastiques s'éveillent sous le ciseau, se détachent de la pierre, prêtant aux formes tout à la fois idéales et réelles qu'elles déterminent, je ne sais quelle expression mystérieuse et indéfinissable.

Tout en empruntant à l'art grec quelques-unes de ses lignes élégantes, le monument a conservé la variété, la délicatesse des ornements de l'art gothique. Il en a gardé les fleurs, les feuillages pour enrouler les arabesques italiennes. Il a travaillé énormément, infiniment à se parer. Charmant dans le détail, il éblouit. Il n'a point d'unité. On sent un art qui marche à la nature, mais se l'assimile lentement.

Des bustes et des statues d'évêques ou de saints ornent les faces antérieure et latérales du jubé. Ces morceaux ne sont pas du même marbre que le reste

du monument. Ils semblent n'avoir pas été exécutés par les artistes qui ont fouillé les bas-reliefs.

En particulier, la statue de Jésus-Christ qui surmonte l'arcade centrale, marquant le milieu du jubé, est des plus médiocres. Comme les autres, elle s'appuie du pied par une console rectangulaire sur la corniche dorique, atteint en haut la balustrade et se détache d'une niche trilobée peu profonde.

Celle de gauche représente saint Ambroise mitré, vêtu de la chape et du rochet, bien drapé dans son manteau qu'il relève et qu'il retient du bras gauche.

A ses pieds, un petit personnage, qui n'est même pas à l'échelle de la statue à laquelle il est groupé, est à genoux, les mains jointes. C'est une figurine de guerrier : il est chaussé de cothurnes, armé d'une épée, le torse protégé d'une cuirasse à lanières ; son casque est posé derrière lui.

Il est impossible de saisir une relation entre ce héros de combat et le pieux évêque auquel il est accolé. Posé sur un socle dont les lignes ne se raccordent même pas avec celles du monument, il est de proportions si mesquines par rapport au saint, son geste concorde si peu avec l'attitude pensive et sévère de ce dernier dont la rêverie n'est même pas interrompue par sa présence, il est d'une matière et d'une façon tellement étrangères à ceux de la statue principale, qu'il semble un bibelot posé après coup, comme un ex-voto qu'une ignorante et aveugle dévotion aurait placé là dans un mystique élan de reconnaissance, de supplication ou de piété : à moins, comme le suppose Durieu (1), qu'en plaçant cette

(1) Durieu. Le Jubé de St-Géry. Soc. d'émulat. de Cambrai, 1891.

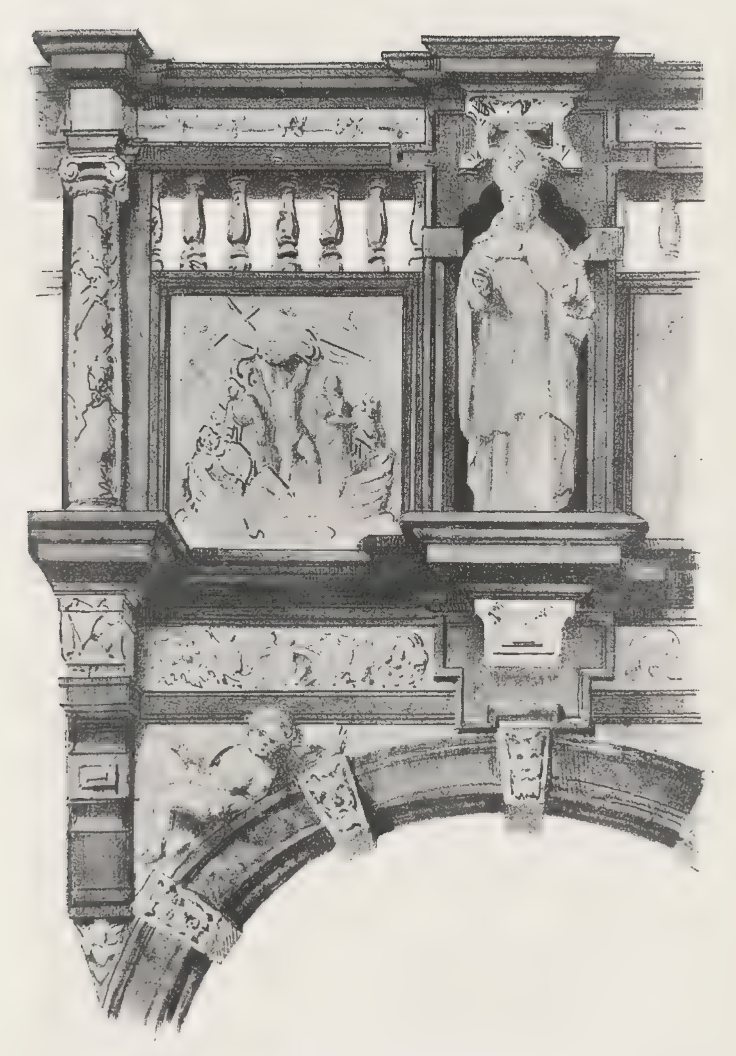


Fig. 3. — *Détail de l'Architecture du Jubé.*
(Statue de saint-Augustin).

statuette sous la protection du jubé, on ait voulu sauver des chances de destruction une œuvre déposée là, pendant la période révolutionnaire, dans l'Eglise qui avait été momentanément transformée en musée.

La statue de droite, que représente notre dessin (fig. 3), est celle de St Augustin, reconnaissable au cœur emblématique qu'il tient dans la main gauche. Il est en grand costume épiscopal, la main droite levée pour bénir, la figure empreinte d'une hautaine et majestueuse sérénité.

Deux médaillons décorent les faces en retour du monument. L'un, à gauche du spectateur, est celui de St Grégoire avec, à ses côtés, une figure allégorique de résurrection, et derrière lui, un petit personnage à genoux, vêtu de l'aube à larges manches, tenant une plume de la main droite. C'est le diacre Pierre de Lombard, son secrétaire. (V. fig. 4).

La figure de droite est loin d'avoir la pure onction des autres. Devant ce St Jérôme au torse nu, on pense d'abord à quelque divinité payenne ; et les attributs chrétiens, les allégories sacrées dont il est entouré, et que l'artiste a, pour ainsi dire, accumulés autour de lui, enlèvent à peine à cette œuvre un peu de son caractère profane. Sa main droite tient un crucifix. L'attitude est celle de la curiosité : ce n'est ni la contemplation mystique, ni l'extase. Une tête de mort, un livre, le lion emblématique accroupi à ses pieds complètent la décoration. (V. fig. 5).

Il est la transition entre les saints et hiératiques personnages de la façade, et les anges fort peu séraphiques dont j'ai déjà parlé, qui courent, s'embrassent et s'enlacent dans les tympans, les

frises et les écoinçons, au milieu des rinceaux, des feuillages, des oiseaux, des fleurs et des fruits : génies ailés, chérubins singuliers sur le dos desquels on distingue parfois un carquois : chevauchant des volutes comme Bacchus son tonneau, filles et garçons au sexe précisé sous les draperies légères qui flottent autour d'eux : enfants joueurs alternant avec les animaux chimériques, chevaux marins et créations fantastiques de la mythologie, semblant détachés de la frise antique d'un monument payen !

Mais voici les bas-reliefs. S'ils sont les morceaux les meilleurs au point de vue artistique, ils présentent de plus un intérêt considérable parce qu'ils sont les témoignages éloquents des préoccupations, des terreurs et des espoirs du monde religieux de l'époque qui les a suscités. De même que l'architecture qui les entoure et les décore nous a parlé des tendances artistiques de ses contemporains, ces fragments vont nous dire les superstitions et la foi sublime du peuple de croyants qui les a conçus, exécutés, admirés, commentés.

On reste tout d'abord surpris devant cette longue théorie de malades, de difformes, et de démoniaques. Au nom de quel principe, l'art, le grand consolateur, vient-il étaler sous nos yeux le spectacle de la Douleur, cette terrible éducatrice du genre humain qui, si souvent, nous apparaît sans but ?

Est-ce donc que l'égoïsme, dont nous parle Lucrèce, nous rend agréable la représentation de la souffrance d'autrui ? Non, l'émotion qui naît en nous au spectacle de la Douleur procède d'un sentiment plus noble, qui



Fig. 4. — *Jubé de Saint-Géry de Cambrai, Latéral de gauche.*
(Médaillon de saint Grégoire).



Fig. 5. — *Jubé de Saint-Géry de Cambrai, Latéral de droite.*
(Médaillon de saint Jérôme).

monte de chacun de nous vers celui qui souffre. Etre à l'abri du mal et se sentir ému de la misère des autres jusqu'à la partager et la porter avec eux, c'est très beau et très grand.

Il y a une sorte de douceur à se sentir pitoyable. La plus noble pensée est née de la douleur : c'est à elle que nous devons le don de sympathie, de pitié, de tendresse :

Heureux qui sur le mal se penche, et souffre et pleure,
Car la compassion refleurit en vertus,
Et sur l'humanité, pour la rendre meilleure,
Nos pleurs n'ont qu'à tomber, n'étant jamais perdus.

C'est la morale de la souffrance. Ce qui lui donne une place dans les œuvres d'art, c'est la pitié qu'elle dégage; admirable sentiment qui, dans les applications aux lois, s'appelle la tolérance et fait respecter l'humanité ; qui, dans le cours régulier de la vie, a nom la charité, le ciment le plus doux et en même temps le plus fort des relations sociales, qui fait aimer les hommes.

La Douleur ! A quel artiste n'a-t-elle pas, au moins une heure, révélé ses secrètes beautés ! Quelle est l'époque qui n'a point été éprise du charme étrange et tragique dont elle rayonne ! On nous dit que l'art antique ne fut qu'une floraison de figures sereines, de corps harmonieux, aux physionomies calmes, presque ternes. Faut-il donc oublier Laocoon, le Gladiateur mourant, la Niobé ; et, dans les tragiques grecs, les sanglots douloureux de Prométhée, les lamentations éperdues de Cassandre esclave à la cour des Atrides, le spectre de Darius pleurant avec Atossa sur les

malheurs de Xerxès, et les larmes d'Electre, et la douleur d'Antigone, et la tragique figure d'Œdipe !

Et de quel sentiment procède l'émotion qui nous saisit devant les madones de Fra Angelico, de Giambellino, de Sassoferrato, sinon de la beauté idéale de la Douleur ? Quelle sympathie s'éveille en nous devant la Pieta de Michel Ange, en face des vierges de Rubens ! Et ne nous dites pas que la religion ou la foi la suscite, car la même angoisse nous étreint lorsque Dante évoque l'amoureux fantôme de la douce Francesca de Rimini, pour nous conter sa peine éternelle, ou la vision sinistre et terrifiante des tortures du malheureux Ugolin. Et le charme fascinant de la Douleur nous retient encore devant l'image du roi Lear, de Werther, du roi des Aulnes, mystérieuses incarnations de la souffrance humaine !

Voilà pourquoi les malades, les difformes, les démoniaques ont eu de tout temps leur place dans les manifestations de l'art, soit que l'artiste ait trouvé dans une difformité le prétexte d'un motif de décoration : mascarons, gargouilles, bas-relief de tympan, soit qu'il ait eu à reproduire un modèle porteur de difformités naturelles : bouffons ou nains des cours royales, soit qu'il ait été tenté par l'émotion suscitée en nous à la vue des infirmes, estropiés, paralysés, lépreux, cholériques, etc.....

Voilà la pathologie pénétrant le domaine de l'art : c'est-à-dire la science apportant ses données positives à l'inspiration, la fortifiant, lui donnant, pour se manifester, l'expression exacte et précise et jusqu'à la conscience raisonnée de cette exactitude. Aussi,

lorsqu'ils ont voulu altérer les rapports connus de la proportion humaine pour faire des figures grotesques, des difformes ou des malades, les artistes ont-ils copié servilement la nature, sachant bien qu'elle dépasserait toujours en imprévu ou en audace leurs plus hardies conceptions. Au lieu de simulacres sans relief et sans vie, créations du caprice et de la fantaisie, ils nous montrent des œuvres nées de l'observation patiente et méthodique des faits, où tout est règle et mesure, avec le souci constant du réel. Ils ont allié le culte du Beau à la recherche du Vrai. Aussi, bien que la conception de l'œuvre paraisse le résultat d'une sorte de germination spontanée, la conséquence d'une de ces illuminations subites qui sont les éclairs du génie, l'analyse démontre qu'après avoir été inventée, imaginée, elle a été coordonnée, raisonnée, disciplinée par l'observation précise des réalités que les sculpteurs avaient sous les yeux.

Et quelles réalités les frappaient sans cesse ? Quels malades encombraient alors les rues, les places publiques, les églises ? Les manuscrits du temps nous le disent. « En ce même temps, était une chose admi-
« rable d'ouïr parler et voir un tel nombre de
« sorciers au pays de Cambresis et à cette ville que,
« *journellement on faisait exécuter par le feu.* Il y
« avait alors en garnison à Cambrai des Allemands.
« Plusieurs de leurs femmes furent exécutées par le
« même supplice, entre lesquelles étaient quatre
« sages dames qui assistaient aux accouchements des
« femmes. Le nombre des dits sorciers se comptait
« par centaines et des plus riches villages. » (1).

(1) *Chronique de Cambrai.* Ms. 884.

Les mémoires chronologiques portent à chaque page la mention du supplice d'un ou plusieurs « endiablés ». On les assimilait aux hérétiques qu'on exécutait comme eux.

Quelques exemples, au hasard :

« Le IIIe de Juillet fut exécuté un hérétique du glaive (1).

« Le XVIe de Mai qui était la nuit de la Pentecôte, on coupe la tête, devant Rome sur le marché de Cambray, à un bourgeois nommé Sohier pour avoir été trente ans huguenot, par le bailly de Cambrai.

« Le 27 de Juin on fit mourir 3 compagnons en la dite ville de Valenciennes, desquels les deux furent brûlés tout vifs pour être huguenots, et le IIIe se retournant à la foy catholique, eut la tête tranchée (2).

Le 21 de juillet 1562, un bourgeois de Cambray nommé Pia, compagnon de Martin Savary, eut le poing coupé sur un échafaud devant la maison de ville, depuis fut étranglé sur ledit échafaud avec une attache, pour avoir été de la faction d'avoir rompu l'image de Dieu de Saint-Aubert et autres lieux ci-dessus déclarés (3).

On voit ce que pesait la vie humaine à ces époques tourmentées. Les guerres se succédaient sans interruption : les périls étaient multiples. A cette existence si menacée, on s'attachait moins. Les jeux ressemblaient à la guerre et les tournois avaient pour enjeu la vie : la vie si exposée chaque jour, qu'on arrivait à en négliger le prix, qu'on la risquait

(1) Mém. chronol. de la ville de Cambrai.

(2) *Loc. cit.*, p. 159.

(3) *Loc. cit.* p. 160.

pour rien, pour le plaisir. La justice la jetait dans la balance d'une main distraite ; quelquefois le cadavre était abandonné aux chirurgiens.

« L'an 1595, 16 d'avril, fut pendue à une potence « mise à cet effet près du cimetière de l'église Saint- « Martin du côté de la rue de Noyon, une putain « laquelle avec un sien soldat français avait « meurtri et tué une autre putain de laquelle était « jalouse. Son corps fut donné à un chirurgien « français pour être anathomisé (1) ».

Les exécutions ne diminuent pas au siècle suivant ; et, en 1619, P. de Lance, conseiller au Parlement de Bordeaux, préside une commission qui, *en un an, fait supplicier cinq cents prétendus sorciers !*

On le sait, c'était sur les sorciers que la justice prélevait le plus lourd tribut de souffrance et de mort, appliquant la maxime qu'on lit au XXe chapitre du *Lévitique* : « L'homme ou la femme qui sera possédé de Python ou de l'esprit de divination sera mis à mort ». On les accusait d'enfanter la maladie dont le voisin était frappé et d'opérer les avortements ; on leur attribuait une diabolique puissance d'enfanter ce qu'ils voulaient. Une royauté de terreur leur revenait.

Qui saura jamais ce qu'il a fallu de larmes et de sang pour que les âmes pieuses d'aujourd'hui viennent goûter au pied des autels l'intime consolation qui les fait vivre !

La croyance aux sorciers, c'est-à-dire aux êtres vivant en relation avec les principes surnaturels

(1) *Chronique de Cambrai*, MS., 884, p. 237.

révélés par les diverses religions, est bien antérieure à l'ère chrétienne. Mais l'antiquité les considérait comme inspirés par les diverses Divinités qui peuplaient l'Olympe païen.

« Si celuy qui tombait du haut mal bêlait comme une chèvre et si, pendant qu'il était à plat de terre, il se tournait souvent vers la partie droite, l'on disait que la mère des Dieux causait sa maladie. S'il criait plus haut et en voix plus claire, comme le cheval qui hennit, c'était Neptune. S'il haussait sa voix en son grêle et déchiqueté menu comme le chant des oiseaux, c'était Apollon surnommé Nomien ou Pasteur. S'il se tantouillait en la fange et se plaisait à s'en souiller le visage et le corps, c'était Diane présidant ès carrefours. S'il jetait de l'écume par la bouche, ruait et regimbait des pieds, c'était Mars. Si de nuit il se levait en sursaut et s'épouvantait, c'était Hécate ou Proserpine qui lui mettait en tête ces tranchées de folie (1) ».

Ces êtres, en contact aussi intime avec les Dieux, étaient entourés de vénération et de respect. Et comme les Divinités de l'Olympe vivaient, en somme, en assez bonne intelligence, que Pluton n'était nullement l'ennemi de Jupiter, il n'y avait aucune raison pour voir dans les possédés d'alors des soldats combattant contre un pouvoir céleste régulièrement établi.

Notons en passant qu'Hippocrate et Galien ne mentionnent ces histoires que pour les réfuter et

(1) *Discours et Histoire des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, démons et âmes se monstrant visibles aux hommes*, par Pierre Le Loyer. Paris, chez Nic. Buon, in-4°. 1605.

les combattre, se refusant à admettre les causes surnaturelles.

Mais, après l'effondrement de l'empire romain et du paganisme, les religions orientales apportèrent leurs superstitions. Au moyen âge, deux êtres presque égaux se disputent le pouvoir. En face de lui, Dieu tolère le Diable pour tourmenter l'humanité et lui permettre, par sa résistance, de gagner des mérites. A Dieu et à ses élus s'opposent Satan et son innombrable armée. En face de l'ange gardien qui veille au berceau, le démon souffle le mal. Chacune des deux puissances va s'incarner ici-bas, créant les illuminés en communion avec le ciel et les sorciers du démon. En quelques années, toutes les provinces ont leurs inspirés. C'est une Pierrette Bretonne qui converse avec Jésus-Christ, c'est une Marie d'Avignon, une Catherine de La Rochelle, c'est un petit berger que Xaintrailles amène de son pays, lequel a des stigmates aux pieds et aux mains, et qui sue du sang.

C'est un jour enfin la Vierge secourable des Batailles que les chevaliers appelaient, attendaient d'en haut et qui descend en une simple fille de nos campagnes, du pauvre peuple de France. C'est Jeanne d'Arc !

On a voulu en faire une légende. Quel besoin de légende et quelle légende serait plus belle ici que l'histoire ? Conservons-en au contraire tous les traits, même les plus humains. Respectons-en scrupuleusement la réalité touchante et terrible.

« Cette vivante énigme, cette mystérieuse créature, que tous jugèrent surnaturelle, cet ange ou ce démon qui, selon quelques-uns, devait s'envoler

un matin, il se trouva que c'était une jeune femme, une jeune fille, qu'elle n'avait point d'ailes, qu'attachée comme nous à un corps mortel, elle devait souffrir, mourir et de quelle affreuse mort ! !

« Mais c'est justement dans la réalité qui semble dégradante, dans cette triste épreuve de la nature, que l'idéal se retrouve et rayonne ! ! » (1)

Cette réalité, c'est un chapitre de pathologie.

Les illuminés, comme les possédés, n'étaient que des malades dont l'observation médicale patiente et sagace a précisé l'affection, dont elle a montré le caractère contagieux, expliquant ainsi ces grandes épidémies, ces processions de flagellants, ces convulsionnaires et ces danseurs qui se multipliaient chaque jour et devaient faire passer pendant près de deux siècles sur l'Europe entière, le même souffle de délire, de persécution et de folie. Les sots, terrifiés de la puissance du Diable, brûlaient les malades pour protéger Dieu.— Etrange époque ! où la pauvre âme humaine leurrée de croyances folles, amusée de lueurs sombres, enveloppée dans une fiévreuse atmosphère de superstition sceptique, cherche à tâtons dans la nuit, nie tout, croit tout, finit par défaillir se sentant délaissée, abandonnée seule au milieu de l'universelle Providence, en face du Diable qui la tourne, la jette et la brise comme un jouet.

A cette époque il fallait des miracles. Ils ne manquèrent pas. On n'allait pas seulement les demander à Notre-Dame-de-Grâce où à Notre-Dame-des-

(1) Michelet, *Histoire de France*, Ed. J. Rouf et Cie, p. 797.

Ermites. Des pèlerinages s'organisaient, s'en allant aux sorciers, et toute une population de misérables éperdus de peur, et maléficiée de maux, hélas trop réels, venait implorer en des cérémonies étonnantes leur grâce du Diable. Les bouches les plus graves n'avaient-elles pas avoué sa puissance. Saint Thomas avait écrit : « Tous les changements qui peuvent se faire de nature et par les germes, le Diable peut les imiter. Mais pour ce qui peut se faire sans germes, une métamorphose d'homme en bête, une résurrection d'un mort, le Diable ne peut le faire ».

Les saints y pourvoiront. Et, pour honorer leur mémoire, on les représentait après leur mort dans une des circonstances de leur vie qui avait décidé de leur sainteté : c'était ainsi le prétexte d'une dévotion toute spéciale. Déjà les sarcophages chrétiens des premières époques s'ornaient de bas-reliefs où les miracles fournissaient maints prétextes de mettre en scène des infirmes de tout genre. Les sujets les plus fréquemment traités étaient la piscine probatique, la guérison de l'hémorrhoïsse, de l'aveugle, du paralytique, la résurrection de Lazare, etc. Mais ces premières représentations ont surtout un caractère sacré. L'art parle un langage archaïque, tout de convention et de fantaisie. Tout au plus, dans les années qui suivent, la présence d'un démon, figuré sous une forme visible au moment où il abandonne sa victime, permet-elle de reconnaître qu'il s'agit d'une scène d'exorcisme et non plus de la guérison d'un malade.

A l'époque de la Renaissance, certains artistes

revenant à l'étude détaillée de la nature, dominant leur imagination, observèrent attentivement les sujets que les scènes d'exorcisme mettaient incessamment sous leurs yeux. Ils les copièrent ou les décrivirent et leur donnèrent des accents si vrais, si caractéristiques, que la science, en les retrouvant aujourd'hui, a pu proclamer que cet emsemble de traits si précis, de signes si particuliers ne saurait être le produit du hasard ni de l'imaginaion, qu'il constitue une représentation exacte de cas pathologiques qu'elle a classés et dont elle connaît aujourd'hui les multiples manifestations. Elle a montré qu'aucune intervention surnaturelle n'était nécessaire pour expliquer la scène représentée par l'artiste. Un diagnostic rétrospectif permet de mettre un nom sur les affections que présentaient les convulsionnaires, les possédés et la plupart des malades qui guérissaient. Au démoniaque sacré sur lequel le prêtre imposait les mains pour le guérir, ou que le juge envoyait au bûcher, elle a substitué le malade atteint de la grande névrose si bien étudiée de nos jours par Charcot. — La grande hystérie. — Elle a remplacé le feu par la douche, le tortionnaire par le médecin ; elle exorcise avec des gestes plus conformes à la charité et aussi au scepticisme moderne.

Les bas-reliefs du jubé de Cambrai ont emprunté à l'époque qui les a créés ce naturel merveilleux, cette vérité parfaite qui se dégagent des œuvres contemporaines, où l'observation de la nature commençait à devenir la préoccupation des artistes. Les scènes miraculeuses sont, en particulier, dignes



Fig. 6. — *Le Possédé de Gerasa.*
(Jubé de Saint-Géry de Cambrai).

d'être étudiées au point de vue médical ; et certains des malades venant demander la guérison, ou des possédés qu'on exorcise, ne sont ni des créations, ni des malades quelconques. Ce sont bien des hystériques, représentés avec les tares caractéristiques et les stigmates habituels de la grande névrose. Il est facile de se rendre compte que c'étaient ces malades qui devaient constituer la grosse majorité de la clientèle des saints guérisseurs, que c'étaient eux surtout qui fournissaient le plus riche contingent de guérisons ; et lorsque l'artiste conçut l'idée de représenter une scène d'exorcisme ou un miracle, il était naturel que ce fut un de ces sujets particuliers, un de ces hystériques qu'il avait vu guérir, dont la silhouette, avec ses accents si saisissants, se dressât dans sa mémoire. Devant ces scènes tout imprégnées de réalisme, le médecin ne peut s'arrêter sans être frappé de l'exactitude des détails pathologiques : ce sont des copies fidèles de malades vus souvent, observés longtemps, rendus avec le souci le plus scrupuleux de la vérité.

Le possédé de Gerasa.—La scène que représente le premier bas-relief à gauche, quand on regarde le Jubé est empruntée aux évangiles de St Matthieu (1), saint Marc (2), saint Luc (3), qui la racontent à peu près de la même façon. C'est la guérison par Jésus-Christ, du possédé de Gerasa (fig. 6). La version de St Luc est la plus détaillée des trois, celle où le merveilleux

(1) S. Matthieu, Ch. VIII, 28 à 34.
(2) S. Marc, Ch. V, 1 à 20.
(3) S. Luc, Ch. VIII, 27 à 40.

est le plus souligné. Luc n'avait pas été l'apôtre, mais seulement le disciple de Jésus-Christ. Ecrivant hors de la Palestine, il a fait surtout un travail de compilation, travaillant sur les textes, n'ayant pas vu la scène, interprétant les documents suivant son esprit propre, les amplifiant toujours dans le sens du surnaturel.

Dans l'évangile de Saint Matthieu, il est question de deux possédés. « Jésus étant arrivé à l'autre bord du lac dans le pays des Géraséniens, *deux* possédés qui étaient si furieux que personne n'osait passer par ce chemin-là, sortirent du sépulcre et vinrent à sa rencontre ». C'est un fait assez fréquent chez le premier des évangélistes, qui répète souvent deux fois un même épisode de Saint Marc, ou double les personnages, ce qui prouve qu'il utilisait, pour écrire, des sources différentes dont il amalgamait les récits (1).

Saint Marc, au contraire, est celui des trois synoptiques dont les observations viennent certainement d'un témoin oculaire, ayant suivi Jésus, en ayant conservé une vive image ; les détails matériels, plus sobrement indiqués, ont une netteté qu'on chercherait vainement dans les autres. C'est à lui que nous empruntons le récit de la scène.

1. Ayant passé la mer, ils arrivèrent au pays des Géraséniens.

2. Et comme Jésus sortait de la barque, un homme possédé d'un esprit impur vint à lui, sortant des sépulcres.

(1) Comparez Matth. IX, 27 à 31 et XX, 29 à 34, à Marc VIII, 22 à 26 et X, 46-52. — Matth., XII, 38 et suiv. à Matth. XVI, 1 et suiv. — Matth., IX, 34 et suiv., à Matth., XII, 24 et suiv.

3. Où il faisait sa demeure ordinaire, et personne ne pouvait le tenir lié, même avec des chaînes.

4. Car ayant eu souvent les fers aux pieds, et ayant été lié de chaînes, il avait rompu ses chaînes et brisé ses fers, et nul homme ne pouvait le dompter.

5. Il était nuit et jour dans les tombeaux et sur les montagnes, criant et se meurtrissant lui-même avec des pierres.

6. Ayant donc vu Jésus de loin, il accourut et l'adora.

7. Et jetant un grand cri, il lui dit : « Qu'y a-t-il entre vous et moi, Jésus, fils du Dieu très haut? Je vous conjure, par le nom de Dieu, de ne point me tourmenter ».

8. Car Jésus lui disait : « Esprit impur, sors de cet homme ».

9. Et il lui demanda : « Comment t'appelles-tu ? » A quoi il répondit : « Je m'appelle Légion, parce que nous sommes plusieurs ».

10. Et il le priait instamment de ne point le chasser hors de ce pays-là.

11. Or, il y avait là un grand troupeau de pourceaux qui paissaient le long de la montagne.

12. Et ces démons le suppliaient en lui disant : « Envoyez-nous dans ces pourceaux afin que nous y entrions ».

13. Jésus le leur permit aussitôt. Et ces esprits impurs sortant de l'homme entrèrent dans les pourceaux : et tout le troupeau, qui était d'environ deux mille, courut avec impétuosité se précipiter dans la mer, où ils furent noyés.

14. Ceux qui les gardaient s'enfuirent et allèrent porter cette nouvelle à la ville et à la campagne. Et plusieurs sortirent pour voir ce qui était arrivé.

15. Et étant venus à Jésus, ils virent celui qui avait été possédé, assis, habillé, et en son bon sens : et ils furent remplis de crainte.

16. Et ceux qui avaient vu ce qui s'était passé, leur ayant rapporté tout ce qui était arrivé au possédé et aux pourceaux.

17. Ils commencèrent à le prier de sortir de leur pays.

18. Et comme il rentrait dans la barque, celui qui avait été tourmenté du démon le supplia qu'il lui permît d'aller avec lui.

19. Mais Jésus le lui refusa, et lui dit : « Allez vous-en chez vous trouver vos proches, et leur racontez tout ce que le Seigneur a fait en votre faveur, et la miséricorde dont il a été usé envers vous ».

Cette scène est une de celles dont l'art religieux se soit le plus souvent inspiré. Dès le ve siècle, elle est représentée, en une mosaïque de Ravenne (voy. figure 7). Comme le fait remarquer P. Richer qui reproduit cette mosaïque dans son livre (1), l'artiste a tourné la difficulté en choisissant le moment où le miracle est opéré. Le malheureux qui vient d'être délivré est à genoux aux pieds du Christ dans une attitude de reconnaissance et d'humilité. Les pourceaux sont dessinés dans le lointain, sans grand souci de la perspective.

(1) *L'Art et la Médecine*, P. Richer. Chez Gaultier et Magnier, Paris, p. 16.



Fig. 7. — *Le Possédé de Gerasa.*
(Mosaïque de Ravenne du ve siècle).

Une fresque remontant au xe siècle, de l'église St-Georges à Oberzell, dans l'île de Réchenau, lac de Constance, est déjà plus intéressante (fig. 8).

Le possédé fait une grimace horrible. Un petit génie ailé, représentant le démon, lui sort de la bouche ; les bras sont rejetés en arrière et les avant-bras tordus sur eux-mêmes. On voit que l'artiste, dans un effort pour copier la nature, a cherché à rendre la violence des contorsions, mais mal servi par une expérience insuffisante du dessin, il a fléchi les avant-bras dans une attitude contraire aux possibilités anatomiques et il a fait deux mains droites à son démoniaque.

En face de lui, le Christ, sous un portique orné de draperies, la tête nimbée, étend la main droite pour bénir.

Des démons chassés chevauchent des pourceaux qui, dans un désordre comique, sautant des barrières et se culbutant, se précipitent à la mer. Ceux qui les gardaient s'enfuient épouvantés.

Dans le fond s'aperçoit la cité des Géraséniens (1).

Le même épisode de la vie de Jésus est reproduit, à peu près dans les mêmes conditions au xie siècle (voy. fig. 9), en miniature, dans un manuscrit de l'empereur Othon conservé à la bibliothèque d'Aix-la-Chapelle, et dans plusieurs évangéliaires, ceux de Trèves, de Gotha et d'Hildesheim.

Derrière le thaumaturge se tient saint Pierre avec deux apôtres. Dans le lointain, deux envoyés arri-

(1) P. Richer. *Loc. cit.*



Fig. 8. — *Le possédé de Gérasa.*

Fresque du Xe siècle. — Eglise d'Oberzell (île de Réchenau).

vant à la place forte, du haut de laquelle cinq hommes regardent et écoutent le récit de la perte de leur troupeau.

La miniature d'Aix-la-Chapelle qui représente cette scène d'exorcisme, ressemble presque en tous points aux figures des manuscrits de Gotha, de Trèves et au tableau d'Oberzell qui reconstituent la même histoire.

Dans les quatre figures citées, le Christ se tient à peu près au milieu de la scène.

Pierre le suit avec deux ou plusieurs apôtres qui se trouvent à droite de la figure. Le possédé se tient devant le maître. Un diable, dans toutes les figures, lui sort de la bouche et plusieurs autres, sous la figure de pourceaux, se précipitent à la mer.

Dans la deuxième partie de la figure se voient les messagers qui se pressent vers la ville et communiquent aux sentinelles, placées en haut des murailles, la merveilleuse nouvelle (1).

Au jubé de Cambrai, la scène est du plus saisissant réalisme. Tous les détails inscrits dans l'Evangile de S. Marc sont ici scrupuleusement rendus (voy. fig. 6).

Le possédé qui est nu, est traité avec une science déjà fort approfondie de l'anatomie. La tête est violemment rejetée en arrière, le cou gonflé, le corps en arc de cercle, soutenu par un personnage placé derrière, sous un arbre ; les bras en croix autant que

(1) Die bilder der Hanschrift des Kaisers Otto in Münster zü Aachen in 33 Lichtdrucktafeln heraûssgegeben von Stephen Beissel. Aachen 1886 Verlag Rudolph Barth.

Der besenne von Gérasa. pl. XIV (fs 234 de la Bibl. nat).

le permettent les exigences du bas-relief, une jambe contracturée en abduction, l'autre fléchie, portant encore au niveau de la malléole une entrave et un fragment de chaînes.

Une abondante fumée sort de sa bouche, entraînant deux petites figurines ailées représentant les démons.

A gauche, Jésus prononçant les paroles nécessaires à l'exorcisme. C'est la figure la plus médiocre du groupe. Derrière lui deux apôtres.

Plus loin, un tombeau.

Dans le fond, on distingue les pourceaux se précipitant à la mer, dont on distingue vaguement les flots; et derrière eux, les pasteurs levant leurs bâtons en signe de désespoir.

Les enseignements de l'histoire, les inspirations de l'art, les données positives de la science se sont équilibrées ici dans le plus harmonieux ensemble.

Les signes de la possession, tels qu'on les concevait à l'époque où se passe la scène, sont tous indiqués, signes purement conventionnels, bien entendu.

L'homme est nu, ainsi que le dit S. Luc, « il voit au devant de lui un homme... qui ne portait pas d'habits ». La nudité était l'attribut du vice, des démons et des possédés (1).

Les chaînes aux pieds et aux mains étaient également le symbole de la possession. Tantôt, le démo-

(1) Guérison d'une femme possédée par Giunta Pisano, 1230. Guérison de plusieurs possédés par Bonaventure Berlingheri, 1235. Ste Radegonde, reine de France, exorcisant une jeune fille possédée, par Hans Burgkmaïer, in Richer, *loc. cit.*



Fig. 9 — *Le Possédé de Gerasa*
(d'après une miniature d'un manuscrit de l'empereur Othon à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle).

niaque est attaché par les épaules, le torse et les mains, aux piliers de l'église où a lieu l'exorcisme. On retrouve les chaînes dans un grand nombre de tableaux représentant des possédés. La calcographie du Louvre possède une gravure d'un tableau de Lesueur, « S. Paul guérissant les malades », dans laquelle le possédé est entravé comme celui du jubé, ayant, comme lui, brisé ses chaînes. Tantôt on le maintient dans une étole et on le plonge dans un bénitier (1).

Pantagruel, en descendant en l'île des Papefigues, veut se recommander à Dieu et entre « dans une petite chapelle près le hâvre, ruinée, désolée, et descouverte, comme est à Romme le temple de Sainct Pierre. En la chapelle entrez et prenans de l'eaue béniste, apperceusmes dedans le benoistier ung homme vestu d'estolles, et tant dedans l'eaue caché comme ung canard au plonge, excepté ung peu de nez pour respirer. Autour de luy estayent troys prestres bien raz et tonsurez, lisans le grimoyre et conjurans les dyables. » Quelquefois les mains seules sont enchaînées, dans un lien, en avant ou derrière le dos. Certains tableaux représentent, à côté du possédé, l'engin qui servait à l'entraver : sortes de menottes reliées par une barre de fer (2) et complétées par une chaîne servant à retenir le malheureux

(1) Gravure de Hans Burgkmaïer.

(2) *S. Hubert guérissant les possédés.* Miniature d'un manuscrit par Hubert le Prouvost, in Richer, *loc. cit.*— *Guérison du possédé au tombeau de S. Rambaud.* Tableau de la cathédrale de St-Rambaud à Malines. *Ibid.* — *S. Rambaud délivrant un possédé.* Autre tableau de la cathédrale de St-Rambaud à Malines, *Ibid.*

et à l'empêcher de s'évader. Un missel de l'église de Poitiers, (xv[e] siècle), montre une scène d'exorcisme dont le sujet porte encore au bras gauche le cabriolet qui lui maintenait les deux mains.

La fumée qui s'échappe de la bouche du possédé est encore un phénomène qui précède, accompagne ou suit la sortie du démon. On la retrouve presque toujours entourant le diablotin qui s'échappe. Quant à la petite figure ailée qui représente l'esprit impur, c'est le signe conventionnel le plus constant des représentations de démoniaques.

Les Grecs représentaient l'âme à sa sortie du corps sous forme d'une figurine qu'ils appelaient *eidolon*, ayant quelquefois la ressemblance du personnage. Un vase de la collection Campana actuellement au Louvre représente Hermès pesant les eidola d'Achille en présence de Thétis (1).



FIG. 10.—*Hermès pesant les eidola d'Achille en présence de Thétis.*
(Vase peint.)

Dans chacun des plateaux de la balance (fig. 10),

(1) *Répertoire des vases peints.* Salomon Reinach, t. I, p. 144.

deux petites miniatures, à l'image d'Achille armé de la lance et coiffé du casque, se font contrepoids.

Deux guerriers de la collection Bourguignon, à Naples, enlèvent un mort : et entre les deux, l'eidolon s'envole avec la lance et le bouclier. De l'autre côté, une femme ailée enlève un mort (Memnon) dont l'âme s'envole, figurée par un *eidolon* en forme d'oiseau (1).

Un char d'Achille, peint sur un vase faisant partie de la collection Forman, s'avance au combat, conduit par Automedon, devant le tumulus de Patrocle, d'où l'on voit s'envoler l'eidolon armé de l'ami d'Achille. Celle-ci est du reste une de celles qu'on trouve le



Fig. 11. — *Scène funéraire*
(Peinture d'un vase Grec).

plus fréquemment dans les scènes qui s'enroulent autour des vases grecs (2).

Mais certaines de ces représentations se bornaient au dessin d'un petit génie ailé, souvent coloré en noir, entouré de pleureuses, et en tout semblable à ceux

(1) *Représentat. des vases peints.* Sal. Reinach, t. I, p. 347 (fig. 1).

(2) Sal. Reinach. *Répertoire des vases peints,* p. 100. Voir aussi pp. 99, 108.

qui incarnent le personnage diabolique des scènes d'exorcisme (fig. 11) (1).

Il semble donc que les premiers artistes chrétiens se soient inspirés des images païennes pour figurer le démon. Plus tard, ils interprètent cette copie primitive de l'antique. Les ailes s'allongent, prennent des formes tourmentées; des griffes terminent les membres; des cornes surmontent la tête; la langue est tirée hors de la bouche, ou bien une queue achève de transformer le personnage dans le sens de la bestialité. Il arrive même que le démon soit représenté par un animal fantastique.

Nous avons dit que le personnage du Christ était des plus médiocres. Il l'est non seulement au point de vue artistique, mais encore au point de vue historique, conventionnel, que nous étudions en ce moment. Son geste est banal. De la main droite, il relève un pan de son manteau : sa main gauche s'avance vers le corps du possédé, qu'il semble pousser. Les exorcistes sont généralement représentés dans une attitude pour ainsi dire consacrée à la cérémonie dont ils étaient un des héros. La main droite est levée, la paume tournée vers le patient, l'index et le médius étendus, les deux derniers doigts fléchis. Ce geste est déjà celui des thaumaturges représentés sur les ivoires du ve siècle. On le retrouve dans les gravures et les tableaux des vi^e^, ixe, xie, xiie, xiiie et xve siècles et jusque dans les grandes compositions de la Renaissance.

Mais il ne s'agit là, en somme, que de la négligence d'un détail appartenant à un rituel tout de

(1) *Ibid.*, t. I, p. 165.

convention et dont l'oubli est amplement racheté par l'étude si complète de pathologie dont le possédé à été le sujet.

Tous les signes aujourd'hui classiques de l'attaque de la grande hystérie se retrouvent dans cette figure. Ce n'est plus ici l'agitation conventionnelle plus ou moins gauche ou plus ou moins vaine dont les premiers artistes ont animé leurs démoniaques.

D'abord l'attitude : prenant point d'appui d'un côté sur le sol avec le pied gauche, le démoniaque se renverse, l'ensemble du corps courbé en arrière formant un arc de cercle. Cette extension exagérée du torse compte au nombre des signes caractéristiques que nous observons chez les hystériques au cours de leurs crises convulsives. C'est un trait naturaliste des plus saisissants, capital et dominant, pour ainsi dire, toutes les évolutions d'une attaque convulsive. Charcot et Richer ont désigné cette attitude, qui manque rarement de se produire à un moment donné chez un hystérique en attaque, sous le nom d'*arc de cercle*. Elle est bien faite pour frapper l'imagination. Aussi les peintres, les sculpteurs l'ont reproduite souvent. On la retrouve dans les descriptions des auteurs qui ont étudié les démoniaques au milieu de leurs plus étranges contorsions.

Voici une des fameuses possédées de Loudun, sœur Agnès, qui est prise d'une crise devant le duc d'Orléans. « Elle était possédée par Asmodée et Beherit. Elle refusa d'embrasser le ciboire et se tordit sur elle-même au point qu'elle formait un vrai cercle et que ses pieds touchaient son front ».

L'horrible tragédie de Loudun, qui avait coûté la

vie à Urbain Grandier après les plus affreuses tortures, venait à peine de finir, que les démons envahirent le couvent des Filles de Sainte-Elisabeth à Loudun.

. Un théologien de l'époque, Jean Lebreton, dans le récit qu'il fait de cette possession, s'exprime ainsi :

« Durant ces fureurs et ces rages, elles font d'étranges convulsions et contorsions de leurs corps, et entre autres se courbent en arrière en forme d'arc sans y employer les mains, en sorte que tout le corps est appuyé sur le front autant et plus que sur leurs pieds et tout le corps reste en l'air, et demeurent longtemps en cette position et la réitèrent très souvent (1) ».

L'antiquité n'était vraisemblablement pas exempte des accidents qui devaient prendre au moyen âge un si prodigieux développement, et telles scènes bachiques, telles bacchanales devaient s'accompagner souvent de crises hystériques au cours desquelles les ménades, les prêtresses de Bacchus se contractaient en arc de cercle. L'art antique nous a laissé des bas-reliefs (fig. 12) (2), des vases peints (fig. 13) où certains des personnages sont raidis en arc de cercle, maintenus par les personnes voisines, ou se renversent en arrière comme notre possédée. Telles quelques-unes des bacchantes dont la théorie s'enroule en bas-relief autour d'un candélabre antique du Musée du Louvre (3). Dans une autre scène, intitulée

(1) Cité par Regnard, *Sorcellerie*, *Magnétisme*, *Morphinisme*. Paris 1887.

(2) Empruntée à l'ouvrage du Dr P. Richer, *l'Art et la Médecine*.

(3) Musée du Louvre, Candél. 151.

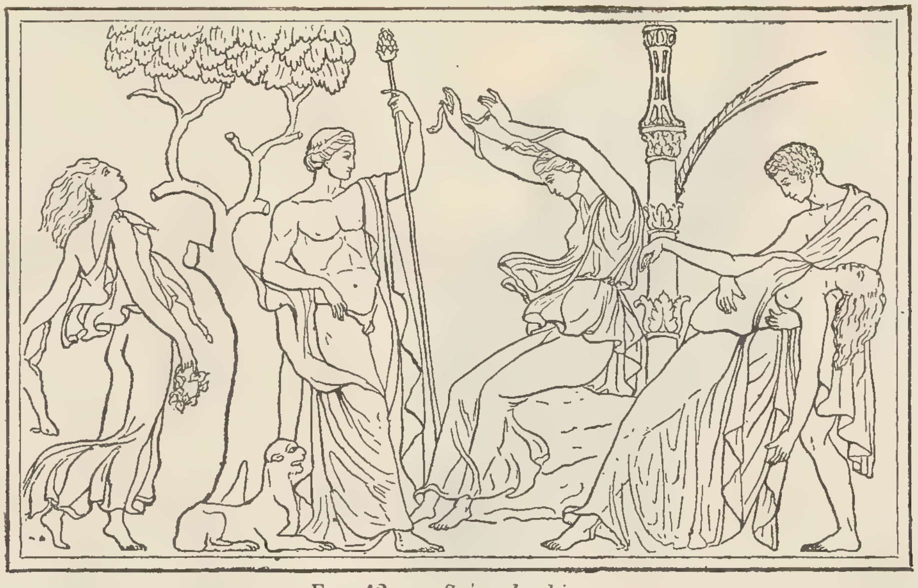


Fig. 12. — *Scène bachique.*

(Bas-relief antique du Musée des Offices à Florence)

« Pompe bachique », du même musée, une bacchante se renverse en arc dans les bras d'un personnage qui cherche à la soutenir. Elle est dans l'attitude de l'arc de cercle et sa main gauche contracturée laisse échapper son tympanon (1).



Fig. 13. — *Une bacchante en état de crise* (2)
(Peinture sur vase).

Ce signe de la grande névrose semble donc être immuable dans la suite des temps, depuis les époques les plus lointaines jusqu'à nos jours. Observé et rendu par la plume, l'ébauchoir ou le pinceau des artistes qui avaient assisté à des attaques convulsives, il a été rendu ici, avec une grande vérité.

Les bras sont écartés du tronc, l'avant-bras droit en supination forcée. Cette attitude correspond à la phase de l'attaque d'hystérie où commencent les

(1) Rel. n° 41, Musée du Louvre.
(2) Empruntée à l'ouvrage du Dr P. Richer, *l'Art et la Médecine*.

grands mouvements, au cours desquels des convulsions cloniques secouent le corps tout entier, sans qu'aucun rhythme préside à leur succession, les malades repoussant les asssistants, se meurtrissant à tout ce qui les entoure : véritable crise de rage, au cours de laquelle ils brisent leurs liens, s'arrachent les cheveux, se mordent, se jettent sur ceux qui les maintiennent. C'est généralement dans cette phase de l'attaque qu'ils déchirent leurs vêtements, s'échappant nus s'ils ne sont suffisamment maintenus. Et c'est vraisemblablement grâce à cette circonstance que la nudité avait fini par devenir un des attributs des possédés.

Une semblable dépense d'énergie musculaire exige de puissants efforts respiratoires qui sont indiqués au niveau du cou, du thorax, de l'abdomen par la saillie vigoureuse de tous les muscles chargés de cette fonction. La violence est telle que les chaînes qui devaient retenir le démoniaque ont été brisées : l'un des fragments encore attaché à l'anneau qui enserre la jambe droite, pend sur le sol.

Les hystériques montrent dans cette phase de l'attaque une souplesse, une agilité, une force musculaire qui étonnent. Quatre ou cinq personnes sont quelquefois nécessaires pour maintenir un sujet, même d'apparence chétive. On conçoit que ces scènes violentes aient impressionné les premiers observateurs. Aussi le *Rituel des Exorcismes* (1) donne-t-il comme un signe presque infaillible de possession le développement des forces physiques hors de proportion avec l'âge et le sexe de la per-

(1) L. Figuier. *Histoire du Merveilleux*, p. 29.

sonne chez laquelle il se manifeste. L'artiste ici, s'est inspiré directement du texte sacré disant : « ..... Personne ne pouvait le tenir lié même avec des chaînes ».

En même temps que les reliefs musculaires qui dessinent leur saillie à la région cervicale, il faut faire remarquer le gonflement du cou, qui accompagne toujours l'accès convulsif, et que l'artiste a rendu ici avec beaucoup de vérité.

Cette difformité avait frappé Rubens. Charcot m'a montré autrefois le fac-similé d'une étude du maître pour une tête de démoniaque faisant partie d'un tableau, aujourd'hui au musée de Vienne : *Saint Ignace guérissant les possédés*. On y voyait avec quelle sollicitude l'artiste avait étudié la région du cou, et s'était appliqué à mettre en valeur le gonflement de sa partie antérieure, ne voulant rien atténuer d'une laideur pour ne rien sacrifier à la vérité. Le même souci de l'observation, le même désir d'exactitude a conduit ici à la même interprétation réaliste.

La position des membres mérite d'être étudiée d'un peu près. Le possédé se présente de profil. Or la jambe et le pied gauches ont subi un mouvement de torsion auquel la cuisse participe légèrement, et qui la présente de face. Voilà, certes, une attitude offensante pour l'œil, contraire aux lois de l'équilibre et de l'esthétique. Est-elle l'effet du hasard ou la conséquence d'une négligence qui serait impardonnable chez un artiste ayant modelé le torse avec une si parfaite connaissance de l'anatomie ? Nous sommes encore ici en présence du résultat d'une juste observation de la nature. C'est une con-

tracture qui immobilise ainsi de façon anormale le membre inférieur. L'artiste l'a soulignée en accusant vigoureusement les reliefs de toutes les masses musculaires de la cuisse tendues à se rompre. Cette contracture, elle devient comme le cachet, comme le sceau de la grande névrose.

Elle précède, ou accompagne généralement la crise. Elle lui survit souvent, immobilisant parfois une jointure jusqu'à l'accès suivant, abandonnant l'articulation ou le groupe musculaire qu'elle a primitivement envahis pour se localiser sur d'autres qu'elle quittera quelque jour, frappant au hasard pour un temps indéterminé, étonnant par les déformations qu'elle entraîne, les troubles fonctionnels qu'elle détermine, déjouant toute prévision quant à sa marche, sa durée, son évolution.

Elle est un accident si fréquent de la grande hystérie que tous les artistes ont été frappés de ses caractères étranges ; et quand ils voulurent représenter des possédés, ils n'eurent garde le plus souvent d'oublier ce détail, imprimant un caractère tout particulier à celui qui en est porteur.

Quelquefois ils les ont multipliés, comme dans le cas actuel. La main droite est en supination forcée ; des doigts de la main gauche, l'index est presque en extension, les derniers fléchis dans la paume, et cette attitude rappelle singulièrement la contracture hystérique, décrite par Charcot et Richer sous le nom de *griffe cubitale*, et dont plusieurs représentations de possédés nous offrent des exemples (1).

(1) *Guérison d'un possédé au tombeau d'un saint*, par Francesco di Giorgio. Palais public à Sienne.

Sans qu'il soit possible d'affirmer, avec la même netteté que pour la jambe, le caractère permanent des dernières contractures, il faut reconnaître que ce sont là des attitudes que les malades prennent constamment dans le cours des attaques convulsives, qu'elles ne sont pas le résultat d'un caprice d'artiste n'ayant interrogé que son imagination. Elles ont été regardées, vues, étudiées, fixées dans la mémoire, peut-être en des croquis rapides, pour être utilisées plus tard dans une œuvre d'ensemble comme celle-ci.

Nous aurons tout à l'heure à y revenir en examinant un autre bas-relief du jubé.

De l'étude de celui-ci nous pouvons conclure qu'il s'agit bien manifestement d'une scène d'exorcisme, dans laquelle le possédé est un homme présentant tous les stigmates d'un hystérique en pleine attaque convulsive.

Notons que la lecture du texte que l'artiste a commenté d'une façon si conforme à la vérité, présentait déjà un certain nombre de traits suffisamment caractéristiques pour qu'on pùt, à la simple lecture, savoir à quel genre de malade il se rapportait. Nous y voyons la mention de l'extraordinaire puissance musculaire du patient lorsqu'il est en état de crise, et nous savons que c'est un des caractères de l'hystérie d'exalter la force du sujet pendant les attaques.

Le verset 5ᵉ nous apprend que le possédé était anesthésique, c'est-à-dire insensible, puisqu' « il se meurtrissait lui-même avec des pierres ! » C'est la phase la plus violente de l'attaque, celle dont nous avons parlé tout à l'heure.

Le démoniaque vient au devant de Jésus et au moment où l'attaque va éclater, il pousse un grand cri, (vers. 7). Or nous savons très bien que l'aura d'une attaque hystérique s'ouvre par un cri strident.

Le texte nous apprend encore qu'il déchirait ses vêtements, puisqu'il était nu. S. Luc dit textuellement « qui ne portait point d'habits ». S. Marc fait remarquer qu'aussitôt après sa guérison, il était « habillé ». Nous avons déjà dit que les hystériques, au cours de leurs crises, déchiraient presque toujours leurs vêtements. N'y a-t-il point là un ensemble de caractères qui suffit à préciser le diagnostic et à nous faire affirmer, à la lecture de cette observation qui remonte à près de vingt siècles, mais qui a été rédigée, nous l'avons dit, par un témoin oculaire, que le sujet que S. Marc a vu se débattre était un hystérique en état de crise.

L'artiste, s''inspirant du texte de l'Evangéliste, conclut qu'il fallait, pour commenter le passage, représenter un des possédés qu'il avait observés et peut-être, à différentes reprises, crayonnés de traits rapides. Et de même que S. Marc, dans la précise concision de son langage, nous avait décrit un hystérique, celui-ci animant la pierre, réalise lui aussi le même type, l'imprégnant du plus vivant réalisme.

De sorte que les mêmes conclusions s'imposent au médecin, qu'il lise la description ou qu'il interroge le marbre. L'apôtre et l'artiste ont décrit et représenté une scène d'hystérie.

La main desséchée. — Mais celle-ci n'est pas la seule du jubé. Examinons le dernier bas-relief à

droite. Il représente la scène que les Evangélistes décrivent sous le nom de : « Guérison d'un homme qui avait une main desséchée (fig. 14) ». Tous les récits des trois écrivains sont identiques. Voici celui de S. Matthieu :

9. Etant parti de là, il vint dans la campagne.

10. Et il se trouva là un homme qui avait une main desséchée, sur quoi ils demandèrent à Jésus, pour l'accuser, s'il était permis de guérir le jour du sabbat.

11. Il leur dit : « Qui est celui d'entre vous qui, ayant une brebis qui vient de tomber dans une fosse le jour du sabbat, ne la prenne et ne la retire ?

12. Or, combien un homme n'est-il pas plus excellent qu'une brebis. Il est donc permis de faire du bien le jour du sabbat ».

13. Alors il dit à cet homme : « Etendez votre main ». Il l'étendit et elle devint saine comme l'autre.

Voyons l'interprétation de l'artiste. Le malade occupe le centre de la composition. Il est debout, chaussé de courtes braies, le bras droit en écharpe, son attitude est celle de l'humilité, de la supplication. Jésus, placé en face, lui relève la manche de son habit pour lui découvrir l'avant-bras gauche. Il a la bouche ouverte et parle. Derrière lui, des disciples aux figures attentives, admirent le miracle. L'un d'eux semble adresser un sourire railleur à un personnage dont l'attitude, les gestes, la physionomie même tranchent sur celle du personnage précédent. Il semble protester. C'est sans doute un des

(1) S. Matthieu, ch. XII, v. 9-13. — S. Marc, ch. III, 1 à 5. — S. Luc, ch. VI, 6-10. — Voir aussi S. Jean, ch. V, 3 à 9.



Fig. 14. — *Le Miracle de la main desséchée.*
(Jubé de Saint-Géry de Cambrai).

pharisiens dont parle S. Luc, après avoir raconté la guérison : « Ce qui les remplit de fureur ». — Au fond à gauche, un figuier. A droite, une baie cintrée représente sans doute le départ du parvis de la synagogue dont le centre se perd dans le fond. Dans le lointain, des coteaux, un clocher.

Le texte est ici d'un tel laconisme qu'on pourrait croire l'artiste autorisé à une représentation de fantaisie. Il n'en est rien cependant, et nous nous trouvons encore ici devant un malade, copié avec tant d'exactitude que le diagnostic de son affection s'impose à première vue. Ce n'est point un paralytique : c'est un hystérique atteint de contracture : il a même les deux mains atteintes, mais immobilisées toutes deux dans une attitude différente, ce qui s'observe très fréquemment.

Je pense que pour des médecins, il n'y pas à discuter longuement le diagnostic de paralysie. Examinons le bras droit, maintenu dans son écharpe. Je dis maintenu, car il n'est nullement soutenu par l'écharpe. Les masses musculaires s'y dessinent encore avec une précision et un relief qu'on ne saurait trouver chez un monoplégique. L'écharpe n'est ici destinée qu'à maintenir contre le tronc ce bras que la volonté ne gouverne plus et qui, ne pouvant être conduit avec précision, puisqu'il ne sait plus se soustraire aux obstacles extérieurs, s'accroche et se heurte partout, embarrassant le malade. La preuve qu'il s'agit bien d'une contracture se dégage de l'attitude de la main. Le bras se présente de profil. Si la main s'abandonnait à la pesanteur, tombant de l'avant-bras soutenu dans le bandage,

comme dans la paralysie, elle se présenterait, elle aussi, de profil, par son bord cubital. Or ce bord cubital regarde en haut.

Toute la paume de la main, visible, regarde directement en dehors par rapport au blessé. Les doigts sont malheureusement brisés, mais on en voit les premières phalanges fléchies sur les métacarpiens. La flexion de la main sur l'avant-bras est aussi plus prononcée que dans l'attitude imposée par la paralysie. Toute cette main, loin d'être sollicitée par la pesanteur, a donc subi un mouvement de torsion qui l'immobilise dans la flexion et dans la pronation forcées. Il faut une action musculaire énergique et prolongée pour maintenir une pareille attitude. Il faut une contracture.

Jésus, tout en entretenant les pharisiens des travaux permis le jour du sabbat, a retourné la manche gauche de notre malade, car il a vu également une lésion de ce côté. Le sculpteur a représenté une double contracture. La première appartient à la variété qu'on décrit en pathologie sous le nom de type *de flexion :* celle-ci fait partie du groupe dit *d'extension*. La main est ici en extension forcée sur l'avant-bras, les doigts également brisés présentent encore assez de fragments pour qu'on puisse constater qu'eux aussi étaient étendus sur les métacarpiens, contrairement à ceux de la main gauche. Enfin c'est le mouvement de supination qui tendrait à dominer ici.

Du côté droit, la contracture musculaire s'étend vraisemblablement jusqu'à l'épaule, comme l'indiquent les accents vigoureux dessinant les muscles : d'où la nécessité de l'écharpe pour les raisons que

nous avons dites. A gauche, la main seule est contracturée.

Ces deux morceaux ont la netteté, la précision, l'exactitude et la vérité des moulages que l'on pourrait faire sur des mains d'hystériques contracturées. Ce sont de véritables types pathologiques.

J'ai là sous les yeux des dessins de P. Richer, faits d'après nature à la Salpétrière sur des hystériques en contracture, les unes en flexion, les autres en extension. Ils n'ont pas un caractère de vérité plus saisissant que les mains du malade de la synagogue.

L'art antique, celui du moyen âge, celui de la Renaissance ont fréquemment représenté ces contractures chez les possédés ou malades venant demander leur guérison aux saints. C'est ainsi qu'un vase peint de la collection Jatta in Ruvo (Florence) représente une malade en état de crise qui est atteinte d'une contracture de la main gauche bien semblable à celle de Cambrai : la flexion de la main sur l'avant-bras est seulement un peu moins prononcée (fig. 13).

Plus tard Philippino Lippi, Francesco di Giorgio, Michel Van Coxcyen, Van Noort, Nicolas Pisano, Benedetto da Rovezzano, dans leurs bas-reliefs, ont presque toujours figuré leurs démoniaques avec une ou plusieurs contractures. Ajoutons que dans les documents figurés qui nous sont parvenus des histoires de possession, en particulier dans les scènes dont le tombeau du diacre Pâris furent le

théâtre, au cimetière de Saint-Médard, les contractures tiennent toujours une large place, et sous le vocable de paralysies, donnent une proportion considérable de guérisons.

Il est donc bien certain que l'auteur du bas-relief a copié, pour constituer son démoniaque, des contractures hystériques qu'il avait vues et remarquées. Il est infiniment probable que le texte évangélique a eu pour sujet un malade de ce genre, bien qu'ici le récit soit trop laconique pour que nous puissions en apporter la preuve. Nous pouvons, en tous cas, nous demander ce que signifie cette expression de « main desséchée » employée par les trois premiers évangélistes, reprise par S. Jean qui dit : « Or il y a, à Jérusalem, une piscine des brebis, appelée en hébreu Bethsaïda, et elle est environnée de cinq galeries, dans lesquelles étaient couchés un grand nombre de malades, d'aveugles, de boiteux, *et d'autres qui avaient des membres desséchés*, qui tous attendaient le mouvement de l'eau ».

Certains troubles trophiques d'origine nerveuse finissent par donner au tégument un aspect lisse, luisant, sec, que Weir Mitchell a désigné sous le nom de glossy-reis. Les doigts atteints par cette affection « sont amincis, lisses, dépourvus de poils : leurs plis s'effacent, leur coloration se modifie ; ils deviennent roses, rouges, comme s'ils étaient atteints d'engelures. Les tissus sous-épidermiques sont tendus, plus serrés, moins élastiques. La surface cutanée est lisse, comme enduite d'un vernis luisant : çà et là se rencontrent des crevasses ». Notons que cet état est la conséquence d'un trouble fonc-



Fig. 15. — *Le Miracle des Noces de Cana.*
(Jubé de Saint-Géry de Cambrai).

tionnel, et non de la destruction du nerf qui préside à la sensibilité et au mouvement du territoire ainsi modifié. La destruction d'un nerf s'accompagne dans la zone qu'il dessert, d'œdème, d'épaississement de la peau, et de desquamation, toutes trophonévroses qui ne ressemblent en rien à l'état décrit par W. Mitchell. Ceci a son importance, car la destruction du nerf, c'est l'impossibilité de la guérison; tandis que nous comprenons très bien qu'un trouble trophique sans destruction nerveuse puisse disparaître le jour où la lésion nerveuse elle-même qui, peut être comme chez les hystériques, d'ordre purement dynamique, disparaît elle-même. Ce cadre nous paraît s'adapter singulièrement au tableau tracé en quelques touches par l'écrivain sacré. Mais nous devons nous borner ici à des hypothèses, les indications étant vraiment par trop sommaires pour donner prise à une discussion véritablement scientifique.

Les autres bas-reliefs ne présentent plus le même intérêt au point de vue médical. Tous sont encore consacrés à la représentation de miracles de Jésus-Christ, mais l'artiste s'est abandonné aux caprices de son imagination pour les composer. Quelques-uns en ont tellement perdu l'accent de la vérité qu'on hésite même à préciser les scènes qu'ils représentent.

Le miracle des noces de Cana. — En procédant de gauche à droite, on voit, à côté de la guérison du possédé de Gérasa, le miracle des noces de Cana (voy. fig. 15): l'eau changée en vin. La scène est

racontée par Jean (1) : c'est le premier miracle de Jésus-Christ.

La salle est drapée de tentures à l'antique. Des colonnes cannelées, d'un style fort médiocre, marquent le portique d'entrée. Quinze convives, groupés suivant les caprices d'une perspective des plus défectueuses sont assis autour d'une longue table, dressée sur les voûtes d'un cellier au fond duquel un chien dévore les reliefs du festin.

Jésus occupe le centre de la composition. La main gauche soulève les plis de son manteau, découvrant le pied gauche. La droite brisée dessinait sans doute un geste de commandement au jeune serviteur qui, debout en face de lui, élève de la main droite un des vaisseaux de pierre appuyés sur sa cuisse, qu'il soulève dans une attitude bien rendue, pour en verser le contenu dans un autre vaisseau qu'il tient de la main gauche, en face de Jésus, au-dessus des autres urnes que les convives ont vidées.

La résurrection de Lazare. — La scène suivante (voy. fig. 16) est traitée avec une banalité telle qu'on se demande de quel passage du texte sacré elle est l'interprétation.

Durieu en fait « La Résurrection de la fille de Zaïre ».

« Vers la gauche, dit-il (2), deux portiques, l'un avec pilastres, l'autre avec colonnes ornées de bossages, sont surmontés d'une balustrade en acrotères.

(1) Jean, ch. II, 1 à 12.

(2) Le Jubé de l'église de Saint-Aubert de Cambrai. *Société d'Emulation*, t. XLVI, 1891, p. 64.



FIG. 16. — *La Résurrection de Lazare.*
(Jubé de Saint-Géry de Cambrai).

Sous l'arcade du second de ces portiques, au lointain, le père de la morte, à genoux, implore l'Homme-Dieu entrant, tourné à gauche. Puis la scène se continue du même côté au premier plan. Jésus, suivi de Jean, a devant lui la mère, voilée, de la jeune fille. Jésus retenant de la main droite pendante un pli de son manteau, lève la tête et implore son divin Père. A ses pieds, la ressuscitée se dresse sur sa couche rectangulaire. Elle est nue, a les cheveux flottants sur le dos, fléchit le genou et joint les mains en regardant le Sauveur. Devant elle, le chef de synagogue, à demi-agenouillé, soutient son enfant. A l'extrême droite, Jacques et Pierre. Un dernier personnage coiffé d'un bonnet s'appuie le menton sur le revers de sa main repliée, dans l'attitude de l'attention : seul de tous les hommes, Jean est sans barbe ».

Ce commentaire nous paraît diffficilement acceptable.

Le personnage qui sort du sépulcre n'est pas une femme. Il n'a ni dans le visage, ni dans le modelé du torse aucun des accents de la féminité. Sans doute il est imberbe, mais Jean aussi. Ses bras, ses mains surtout n'ont ni la rondeur ni la gracilité des membres de femmes. En tous cas, ce qui est certain, c'est que ce n'est pas un enfant. Or, la fille de Zaïre avait douze ans lorsque Jésus la ressuscita. Saint Matthieu dit (1) : « Après qu'on eut fait sortir tout ce monde, il entra, il la prit par la main *et la petite fille se leva* ». S. Marc (2) dit : « Au même instant la

(1) S. Matthieu, ch. IX, 25.
(2) S. Marc, ch. V, 42.

fille se leva et se mit à marcher, car elle avait douze ans..... » et S. Luc (1) : « Parce qu'il avait une fille unique, d'environ douze ans, qui se mourait ».

Il faudrait donc admettre ou que l'artiste ait interprété le texte évangélique d'une façon toute fantaisiste, ou qu'il s'agisse d'une ignorance difficilement acceptable dans le milieu où l'œuvre était conçue, et dans le monde religieux qui en suivait et surveillait l'exécution.

Les longs cheveux que M. Durieu voit flotter dans le dos ne sont autre chose qu'un voile qui couvre la tête du personnage, le suaire qui l'enveloppe de la tête aux pieds. L'erreur vient sans doute de la grande distance à laquelle il faut se contenter d'étudier ces scènes qui sont à huit mètres de hauteur. Mais sur les grandes photographies que j'ai là sous les yeux (2), les détails se précisent singulièrement et leur étude ne laisse aucun doute sur le sexe du personnage dont nous nous occupons, bien que les régions les plus intéressantes à ce point de vue particulier soient couvertes. C'est un homme.

Il s'agit, croyons-nous, de la Résurrection de Lazare. C'est le titre que donne au bas-relief M. Alc. Wilbert (3), dans une courte notice consacrée au

(1) S. Luc, ch. VIII, 42.

(2) Ces photographies ont été faites du haut d'un échafaudage qui a permis de les obtenir en grandes dimensions et sans déformations considérables.

(3) *Rapport sur l'histoire, l'état de conservation et le caractère des anciens monuments de Cambrai*, fait à la Soc. d'Emulation, par Alc. Wilbert. Mém. de la Société d'Emulation, t. XVII, 2e partie, 1841.

monument. Aucun commentaire n'est, du reste, ajouté à la suscription.

L'œuvre, en tous cas, nous paraît en concordance à peu près parfaite avec le récit de Jean, le seul des Evangélistes qui nous parle de ce miracle. La scène se passe à Béthanie. Marthe est allée au devant de Jésus, l'a ramené, l'a conduit devant le sépulcre. Jésus dit (5) : « Otez la pierre ». Marthe, qui était sœur du mort, lui dit : « Seigneur, il sent déjà, car il y a quatre jours qu'il est mort ».

40. Jésus leur répondit : « Ne vous ai-je pas dit que, si vous croyez, vous verrez la gloire de Dieu. »

41. Ils ôtèrent donc la pierre, et Jésus, levant les yeux au ciel, dit : « Mon Père, je vous rends grâce de ce que vous m'avez exaucé ».

42. « Pour moi, je sais bien que vous m'exaucez toujours ; mais je dis ceci pour ce peuple qui m'environne, afin qu'ils croient que c'est vous qui m'avez envoyé ».

43. Ayant dit ces mots, il cria d'une voix forte : « Lazare, venez dehors ».

44. A l'heure même, le mort sortit, ayant les pieds et les mains liés de bandes, *et le visage enveloppé d'un linge*. Jésus leur dit : « Déliez-le et le laissez aller ».

Tout s'adapte parfaitement, dans ce récit, à la composition du bas-relief.

La scène du fond représente la rencontre de Marthe et de Jésus.

La femme voilée qui se tient à la droite du Christ est Marthe. La phrase qu'elle prononce nous explique

(1) S. Jean, ch. XI, 39.

l'attitude et le jeu de physionomie du personnage de l'extrême gauche, qui se détourne. Ses traités vulgaires nous portent à faire de lui un serviteur et non un des disciples. L'homme qui est derrière Lazare chiffonne devant sa bouche et ses narines un pan de son manteau, en un geste inspiré probablement des mêmes idées que le précédent.

L'un des disciples, Pierre sans doute, aide Lazare à se débarrasser de son suaire. Jacques et Jean occupent les plans les plus profonds.

Le réalisme n'est ici qu'effleuré. La résurrection de Lazare a donné lieu à des interprétations d'un naturalisme qui atteint quelquefois l'horreur. Nicolas Froment a peint, au xv° siècle, le même miracle en groupant un peu les personnages comme ils le sont ici (fig. 17) (1).

Le Christ est debout : à sa droite Marie et Marthe ; cette dernière, la plus voisine du cadavre, semble défaillir sous l'odeur qui s'en échappe et se couvre la bouche et le nez avec son voile. En face, un personnage, à peu près dans l'attitude de celui de Cambrai, se bouche le nez avec la cornette de son chaperon, laissant voir cependant la grimace de dégoût dont sa physionomie est contractée. Dans le fond, des Juifs en prière, venus pour consoler Marie et Marthe de la perte de leur frère. Enfin, au centre, Lazare, aidé par saint Pierre : un Lazare hideux, cadavre émacié, décomposé, au rictus horrible, la peau couverte de larves, lentement, émergeant du suaire, se lève de son tombeau.

(1) Empruntée au livre du Dr Richer, *l'Art et la Médecine*.



Fig. 17. — *La Résurrection de Lazare par Nicolas Froment.*
(XV[e] siècle).

Nous connaissons un tableau de Raffet, inspiré par un profond sentiment religieux, où la scène est replacée dans le cadre indiqué par l'Evangile : dans une grotte, avec Marthe et Marie agenouillées sur les bords du sépulcre d'où s'éveille Lazare, devant le Christ seul, avec la foule des Juifs dans le fond.

Aucune de ces compositions ne nous a paru présenter d'intérêt au point de vue de la pathologie. Pourquoi l'auteur du Jubé, que nous avons jugé observateur si consciencieux, nous a-t-il laissé, sur les conditions qui ont précédé, ou accompagné le miracle, des incertitudes si grandes que des confusions ont été possibles sur l'épisode même qu'il mettait sous nos yeux?

Son manque de précision tient au caractère vague du texte sacré lui-même. Seul, l'Evangile de Jean relate le miracle. Or, c'est de tous les Evangiles celui qu'il faut considérer le moins comme écrit par un témoin oculaire des miracles qu'il rapporte. Il est douteux qu'il soit de la main d'un ancien pêcheur galiléen, car le canevas de la vie de Jésus est loin d'y ressembler à celui des trois synoptiques. Et le ton qu'y prend Jésus-Christ, les doctrines qu'il enseigne, les allures qu'on lui prête n'ont rien de commun avec les souvenirs vifs et nets, les notes prises et rapportées par les trois premiers Evangélistes.

Où sont, dans cette phrase du récit, les délicieuses sentences qui, selon les synoptiques, formaient l'âme de l'enseignement de Jésus :

« Pour moi, je sais bien que vous m'exaucez tou-

jours, mais je dis ceci pour ce peuple qui m'environne, afin qu'ils croient que c'est vous qui m'avez envoyé ».

Pourquoi cette préoccupation de prêcher, de se démontrer sans cesse ? Ne sent-on pas que celui qui a rédigé ce récit a suivi, non des souvenirs, mais le mouvement de sa propre pensée, et qu'il y a là comme l'interpolation d'un sectaire ? Au lieu du ton simple, désintéressé, impersonnel de Jésus, on sent les préoccupations du narrateur qui raconte des circonstances de lui seul connues, le désir de prouver une thèse, de convaincre, de faire une apologie. Ce ne sont plus les récits purs, simples, d'une ineffable vérité, tout rayonnants de clarté dans leur concision lapidaire, tout imprégnés de charme, des synoptiques.

Jamais ceux-ci n'eussent écrit, comme Jean terminant le récit de la passion : « Celui qui l'a vu en rend témoignage, et son témoignage est véritable ; et il sait qu'il dit vrai afin que vous le croyiez aussi » (1), ou bien : « Mais ceux-ci sont écrits (les miracles) afin que vous croyiez que Jésus est le Christ, le fils de Dieu ; et qu'en croyant, vous ayez la vie en son nom », et plus loin : « Or il dit ces mots pour marquer de quelle mort ils devaient glorifier Dieu », et encore : « C'est ce même disciple qui rend témoignage de ces choses et qui écrit ceci : et nous savons que son témoignage est véritable ».

Les autres racontent : celui-ci commente, discute, fait des réflexions, oubliant le lac de Genezareth et

(1) Jean Ch. XIX, 35.

les charmants entretiens entendus sur ses bords. Ces remarques générales vont nous faire comprendre l'incertitude de l'artiste devant le récit de Jean.

La première question qu'il a dû se faire a été : « Quelle est la maladie dont Lazare était atteint ? » Et sa mémoire a dû susciter en lui les images de ces léthargiques qu'il avait vus, comme nous en voyons encore aujourd'hui, s'endormant d'un sommeil identique à la mort, où le malade les yeux clos, la respiration réduite à quelques échanges pulmonaires imperceptibles, le pouls ne traduisant plus qu'à de rares intervalles les oscillations irrégulières de la pression sanguine, garde l'immobilité, la pâleur et jusqu'au froid du cadavre. C'est souvent au cours de la cérémonie funèbre que le réveil se fait. La solitude du tombeau a peut-être entendu les derniers gémissements de quelques-uns de ces malheureux qui, s'étant réveillés trop tard, ont déchiré de quelques sanglots d'angoisse vite étouffés, le silence éternel du champ de repos !

Le rapprochement s'impose tellement qu'il s'est fait dans l'esprit de Jésus qui dit (2) : « Notre ami Lazare dort, je vais le *réveiller*. » Et, sans doute, si le texte s'était borné à rapporter le fait vu et les paroles dites, l'interprétation eût été facile, et l'artiste et nous-même, pourrions discuter aujourd'hui sur des réalités, comme nous l'avons fait sur les textes des synoptiques. Mais ici, la dialectique, les aridités de la métaphysique, les ténèbres du dogme

(1) Jean, Ch. XI, 11.

abstrait entourent aussitôt et le fait vu et les paroles dites. Et Jean ajoute (1) : « Or Jésus entendait parler de sa mort : mais eux croyaient qu'il leur parlait de dormir de sommeil. Jésus leur dit donc ouvertement : « Lazare est mort ».

Où est la vérité ? Laquelle des deux paroles a été dite ? Est-ce Jésus qui parle ? Est-ce Jean qui commente ?

Nous n'avons, pour le savoir, qu'à interroger les synoptiques racontant avec leur sincérité habituelle les miracles analogues accomplis par Jésus.

Voici Matthieu, relatant la résurrection de la fille de Zaïre. Jésus entre chez le chef de la synagogue et aussitôt :

24. « Retirez-vous, dit-il, car cette jeune fille *n'est pas morte, elle n'est qu'endormie* ». Et ils se moquèrent de lui.

25. Après qu'on eut fait sortir tout ce monde, il entra, il la prit par la main et la petite fille se leva.

Marc est tout aussi net.

39. Et en entrant il leur dit : « Pourquoi faites-vous tant de bruit et qu'avez-vous à pleurer ? *Cette fille n'est pas morte, elle n'est qu'endormie* ».

Et Luc.

42. Et comme tous ceux de la maison pleuraient et se lamentaient, il leur dit : « Ne pleurez point : *elle n'est pas morte, elle n'est qu'endormie* ».

Ces données sont nettes et précises : on voit la scène. Elle peut inspirer un artiste, éveiller en lui des souvenirs qui lui permettront de concevoir et

(1) Jean, Ch. XI, 15.



Fig. 18. — *La Guérison du Paralytique.*
(Jubé de Saint-Géry de Cambrai).

d'exécuter une œuvre toute imprégnée de vérité.

Mais de leur mélange avec la langue mystique de Jean, les faits ont tellement perdu de leur netteté, que l'image conçue par l'artiste a gardé quelque chose de leur confusion : elle est devenue un épisode banal s'appliquant à tous les miracles, ne répondant exactement à aucun. La science ne peut même pas interroger l'artiste, qui ne pourrait répondre à ses questions.

Le bas-relief suivant représente *La guérison du paralytique* (1). La scène est bien composée (fig. 18). Devant un portique dont les arceaux décorés de têtes d'anges ailées portent sur des piles carrées laissant voir dans la perspective d'autres arceaux formant galerie, Jésus est debout, entouré de disciples, de scribes et de pharisiens. Le groupe est des plus harmonieux. Les visages ont une expression qu'on chercherait vainement dans les autres morceaux : le modelé en est exécuté beaucoup plus attentivement. La figure du Christ est surtout bien traitée.

Au premier plan, aux pieds de Jésus, le paralytique dont la tête vulgaire et tourmentée s'oppose aux figures calmes et sereines du Christ et des deux disciples qui l'accompagnent. Il est encore soutenu par les liens qui aidèrent à le descendre et que maintiennent des mains, visibles immédiatement au-dessous de l'encadrement supérieur. C'est que les hommes qui le portaient, ne sachant pas où le

(1) S. Matthieu, Ch. IX, 1 à 7. — S. Marc, II, 1 à 5. — S. Luc, V, 17 à 25.

faire entrer, tant la foule encombrait la maison où se trouvait Jésus, « montèrent sur le toit et le descendirent par les tuiles, avec son lit, au milieu de l'assemblée, devant Jésus (1) ».

A moitié étendu, les mains jointes, le visage tourné vers le Christ, il semble le supplier d'opérer un miracle en sa faveur. Les jambes, nullement émaciées par le repos auquel il était condamné, s'agitent déjà. Il a toutes les apparences d'un homme bien portant, bien musclé même. Il va se lever et marcher, à la parole du Maître.

Nous ne trouvons ici aucun indice nous révélant que nous sommes en présence d'un malade. Ludovicus Cigolius, Domenico Piola, ont représenté la guérison du paralytique à la porte du temple, et nous ont aussi donné un malade aux formes pleines, ayant le corps d'un jeune héros plutôt que celui d'un infirme. Au contraire, Poussin interprétant la même scène, a figuré une contracture hystérique du pied (2).

Avec le bas-relief suivant (voy. fig. 19), nous assistons au miracle de *Jésus-Christ commandant aux vents et aux flots sur le lac de Tibériade* (3) Dans une barque battue par les vagues, dont le vent déchire les voiles et emporte une partie de la mâture, Jésus est profondément endormi, la tête appuyée sur une

(1) S. Luc, Ch. V., 19.

(2) Cités par Richer : l'Art et la Médecine, pages 368-371.

(3) S. Mathieu, VIII, 23-27.— S. Marc, IV, 37-39.— S. Luc, VIII, 22-24.



Fig. 19. — *Jésus-Christ apaise la tempête.*
(Jubé de Saint-Géry de Cambrai).

main ; l'autre s'abandonnant sur le bord de l'embarcation. Au centre du groupe formé par les disciples, un matelot nu s'efforce de maintenir la voile que la tempête arrache; d'autres sont cramponnés aux cordages, d'autres aux vergues brisées.

Le torse du premier est traité d'une façon tout à fait remarquable au point de vue anatomique. Les efforts qu'il fait ont mis en valeur les muscles du thorax et de l'abdomen, qui se dessinent sous la peau avec une vérité parfaite. A droite, les disciples regardent avec épouvante, les uns les ravages du vent, d'autres les flots menaçant de submerger l'embarcation. L'un d'eux, à l'arrière, la main appuyée snr la poupe, a oublié le danger, défaillant presque sous les nausées du mal de mer. A gauche, les autres dans un geste plein de déférence et de sollicitude inquiète, réveillent doucement Jésus. Et ils l'éveillèrent en disant : « Maître ne vous mettez-vous point en peine de ce que nous périssons ? ».

La scène représentée sur le latéral de droite est une interprétation d'un texte de Saint-Jean (1) décrivant *La piscine probatique* de Jérusalem, autour de laquelle « étaient couchés un grand nombre d'aveugles, de boîteux, et d'autres qui avaient des mains desséchées, qui tous attendaient le mouvement de l'eau ».

« Car l'ange du Seigneur descendait à certain temps dans cette piscine et en agitait l'eau ».

Jésus, entouré de ses disciples, s'est approché d'un

(1) S. Jean, V, 1 à 9.

des malades couchés autour de la piscine. Etendant le bras, il lui commande de se lever et de marcher. On voit, dans le fond, l'ange descendu dans la piscine et remuant l'eau. Dans une perspective lointaine, se dessinent quelques tours et monuments de Jérusalem.

Enfin, sur la face en retour à gauche, *La femme guérie d'une perte de sang* (1)

Jésus et ses disciples se rendent chez le chef de synagogue dont la fille vient de mourir. Une femme, « atteinte depuis douze ans d'une perte de sang, » s'approche de lui par derrière et touche le bord de son vêtement ; et, au même instant, sa perte de sang s'arrête.

Jésus est représenté la main droite étendue vers la malade, au moment où il lui dit : « Ma fille, votre foi vous a guérie : Allez en paix. » Au fond s'aperçoit une riche construction, la demeure de Zaïre, sans doute.

La science peut aujourd'hui nous donner l'explication de la plupart de ces miracles qui semblaient impliquer l'intervention du surnaturel dans leur genèse. Ces récits contiennent incontestablement de l'histoire. Il n'est pas douteux qu'ils renferment aussi une part de légende que les règles habituelles de la critique permettent de dégager facilement. Il n'est point nécessaire de croire au diable, à l'in-

(1) S. Matthieu, IX, 20 à 22. — S. Marc, V., 25 à 34. — S. Luc, VIII, 43-48.

fluence des astres sur les destinées humaines, aux revenants, ni à la sorcellerie, pour expliquer ces récits miraculeux dont les bas-reliefs du jubé nous retracent les épisodes. Il est certain que Jésus guérissait des malades et a fait sortir du tombeau des gens que tous croyaient morts. Mais l'Art et la Vérité se sont associés dans quelques unes des œuvres que nous venons d'analyser, pour dégager la réalité de l'Histoire, et nous révéler le secret des lois les plus intimes du Vrai.

Nous avons déjà vu combien il était important, pour la vérité, de séparer dans les Evangiles le pur récit, le fait matériel, des vues dogmatiques, des préoccupations théoriques des rédacteurs. Il serait aussi inexact de se priver avec dédain de ces témoignages, d'écarter certaines circonstances merveilleuses de la biographie de Jésus, que de les suivre avec une confiance aveugle et d'en admettre tous les détails.

Il serait enfantin de déclarer que c'est un simple coup de tonnerre qui a décidé de la vocation de Saint-Paul. Mais lorsqu'on a étudié l'état moral du néophyte avant sa conversion, le mouvement intérieur de cette nature puissante, les circonstances qui l'ont précédée,le milieu dans lequel elle s'est passée, il devient puéril d'admettre que ce coup de tonnerre ait eu une origine surnaturelle.

Nous avons vu combien le récit de la résurrection de la fille de Zaïre était simple et facile à comprendre, quand on s'en tient au fait matériel lui-même et aux seules paroles de Jésus, répétées à la lettre par les trois synoptiques. Mais quand, dans le

seul évangile de Jean, nous lisons que Marthe s'est écriée devant le sépulcre de Lazare : « Seigneur, il sent déjà, car il y a quatre jours qu'il est mort », nous devons penser à une interprétation du disciple ou de l'écrivain qui s'est substitué à lui.

Dans un travail récent, M. Lucien Arréat (1), discutant l'avenir du christianisme, écrivait qu'il allait être nécessaire qu'il s'allégeât du poids lourd des miracles. Il semble aujourd'hui pour beaucoup qu'ils soient devenus un embarras, qu'on cherche à les écarter.

Pourquoi ?

Il est impossible de nier les faits quand on veut être sincère et complet. Et, en serrant de très près les récits originaux, enlèvera-t-on quelque chose au charme ravissant de l'enseignement de Jésus, à l'éloquence des aphorismes qu'il laissa dans la mémoire de ses disciples ?

D'autre part, les théologiens orthodoxes s'indignent qu'on assujettisse le christianisme aux lois communes des autres mouvements religieux. C'est une indignation inutile.

Je crois qu'aucun des récits surnaturels dont les scènes du jubé sont les interprétations, n'est vrai à la lettre, parce que j'ai vu et vois encore tous les jours des faits identiques à ceux-là et que ces faits, ni moi ni personne n'a jamais songé à les rattacher au merveilleux ni au surnaturel. Mais les scènes elles-mêmes sont authentiques

J'ai vu des paralytiques infirmes, depuis des années,

(1) *Revue bleue*, 7 févr. 1903.

marcher à la parole de Charcot. J'en ait fait marcher moi-même plusieurs. J'ai vu des aveugles guéris par une parole, par une émotion, par un bruit violent, par l'application d'un aimant fort naturel. Ces faits, dans un monde de femmes, d'enfants, de têtes ardentes, eussent paru merveilleux. Dans le milieu d'esprits positifs où ils se passaient tous les jours, ils recevaient une interprétation naturelle qui, certes, n'enlevait rien à leur réalité.

Les hystériques sont la matière ordinaire des succès de ce genre.

Tantôt, c'est une femme atteinte de paralysie hystérique qui est immobilisée depuis plusieurs années dans un lit de la Salpétrière. Elle commet un jour un larcin. Le commissaire de police est prévenu. Il entre dans la salle, ceint de son écharpe, accompagné d'un agent. La coupable saute à bas du lit et s'enfuit si vite qu'on put difficilement la rattraper.

C'est une autre malade, appartenant à la haute aristocratie étrangère, qui traîne, étendue sur un brancard, toutes les cliniques de l'Europe pour guérir une paralysie des deux jambes. Charcot impose à la famille l'entrée de la jeune fille, non plus dans une somptueuse villa de santé, mais à la Salpétrière. Il donne l'ordre de la placer avec les autres malades. Le brancard arrive à la salle où l'on transportait les hystériques en attaque : « La fosse aux lionnes », comme nous l'appelions. Et, devant le spectacle de ces convulsions, en entendant ces cris, la jeune paralysée, saisie d'une indicible émotion, s'échappe de son brancard, poursuivie par ses porteurs, sous les yeux de ses parents qui n'avaient point encore quitté

l'hôpital et assistaient muets de stupeur et de joie à cette chasse étrange.

Tantôt, c'est une paysanne d'un pauvre village picard que la paralysie cloue depuis sept ans sur son lit, et qui, un jour, au cours d'une consultation où la nature hystérique de son affection est reconnue, se lève et marche sur l'ordre formel du médecin.

C'est une jeune fille qui meurt, paraît-il, dans le fond d'un petit village de l'Artois, d'une maladie de langueur. Elle est dans une chambre obscure, sans lumière, sans air, sans nourriture, depuis plusieurs mois, dit-on. Le jour où la nature hystérique de sa maladie est démontrée, le médecin qui vient d'être appelé lui commande de se lever, de s'habiller, de descendre ; et une heure après, elle est assise à la table de famille, mangeant comme tout le monde, guérie.

Je n'évoque ici que quelques souvenirs personnels, les plus saillants, au milieu de tous ceux qui se pressent sous ma plume. Ce n'est point le médecin qui joue ici le rôle capital, c'est la maladie elle-même. Ce que fait le praticien, n'avons-nous pas vu qu'une émotion, une frayeur, n'importe quelle modification psychique brusque, peut le produire ? J'ajoute que la première personne venue, si elle sait conquérir sur le patient une autorité suffisante, pourra le faire.

N'avons-nous pas vu, à Paris, le zouave Jacob guérir, lui aussi, des paralytiques ? Il se plaçait, d'un air inspiré, en face d'un malade qu'une longue attente dans une série de salons successifs et solitaires avait progressivement mis au point. Puis il

prononçait : « Allez et marchez ! » Et plusieurs fois, quand le sujet était un hystérique, il partait laissant ses béquilles en ex-voto !

Mais l'ancien militaire, qui n'était pas médecin, ne pouvait choisir ses cas. Et un jour qu'il commandait ainsi un maréchal de France, paralysé depuis longtemps, et qui, toujours traité d'incurable par la médecine, avait voulu tenter l'aventure, l'officier supérieur resta cloué sur sa chaise. C'était un vieil apoplectique, atteint d'hémiplégie par hémorrhagie cérébrale.

Mais aucune religion nouvelle, aucune philosophie naissante ne réclama le zouave Jacob. Il tomba dans l'oubli !

Les hystériques ont fréquemment des troubles circulatoires, en particulier des congestions amenant la production d'éruptions cutanées, d'ecchymoses sans contusions préalables, d'hémorrhagies même ; tantôt apparaissant sous forme de stigmates à la surface de la peau (j'en avais une l'année dernière dans mon service de l'Hôtel-Dieu), tantôt sous forme d'hémorrhagies viscérales : hémopthysies, gastrorrhagies, ou métrorrhagies. Tous ces troubles fonctionnels sont capables de guérir tout à coup, spontanément ou sous l'action d'une émotion vive ; et la perte de sang peut s'arrêter, comme la paralysie disparaître, à l'occasion d'une visite causant une impression vive, ou au contact d'un personnage investi, dans l'imagination de la malade, d'un pouvoir surnaturel.

Les crises de sommeil, de léthargie sont également des accidents qui viennent souvent traverser

l'évolution de l'hystérie. Plus d'une a donné lieu à des ensevelissements prématurés et, sans doute, la fable de la Belle au Bois dormant, tombant en léthargie dans son palais enchanté, a pris naissance sur une observation exacte d'un fait réel. La science est venue confirmer la possibilité de la fable gracieuse et donner raison au Prince Charmant. J'ai vu à la Salpétrière une hystérique qui dormait depuis plus d'un an.

Ces faits nous expliquent suffisamment à quelle branche de la pathologie nous devons rapporter les scènes d'exorcismes et de guérisons que le jubé de Cambrai nous présente. Et si nous ne pouvons donner, dans l'état actuel de la science, les explications anatomiques et physiologiques des faits de ce genre, nous les voyons en tous cas se reproduire assez fréquemment sous nos yeux pour que nous ayons pu préciser les circonstances qui les amenaient ou étaient susceptibles de les faire disparaître ; pour qu'en tous cas, ils soient à jamais dépouillés du caractère surnaturel dont ils étaient autrefois revêtus.

Pourquoi les contemporains de Jésus-Christ, ses disciples, ceux qui ont écrit les Evangiles n'ont-ils vu tous ces faits qu'à travers le mirage troublant du surnaturel et du merveilleux ? Il faudrait, pour répondre complètement à cette question, dessiner le milieu où se sont passées toutes ces scènes et montrer les pensées qui fermentaient alors dans les âmes occupées des grandes questions religieuses. Ce serait sortir des limites de notre travail. Nous nous bornerons à quelques brèves indications.

Il est certain que nous ne pouvons juger, à l'aide de nos froids raisonnements d'aujourd'hui, le monde mystique où vivait Jésus. Nous pouvons néanmoins affirmer qu'il exerça sur ses contemporains un charme prodigieux. C'est ce monde, qui l'entourait, qui créa les légendes, les lui imposa, le mit en demeure de les soutenir. C'est la naïveté de ce monde, sa crédulité, son innocence absolue qui soutinrent sa puissance divine.

Notons encore que la plupart des récits ont été écrits, composés avec des souvenirs attendris, par des âmes toutes pleines encore de l'impression profonde produite par Jésus, et chez lesquelles, même à leur insu, l'intérêt dogmatique dictait, en même temps qu'il habillait les faits. Ce fut la piété des disciples qui créa le merveilleux, imposant à la biographie du maître les termes absolus d'une légende idéale. Non contents de le dépeindre, ils ont voulu le démontrer.

De ce que la crédulité a mêlé aux scènes de la vie de Jésus des circonstances fabuleuses, il ne faut pas conclure que les faits rapportés soient faux, ni mutiler l'histoire pour satisfaire quelques mesquines susceptibilités. Mais ce n'est pas la mutiler que de chercher à l'expliquer comme nous le faisons.

Les miracles n'arrivent qu'aux époques d'exaltation, de foi religieuse, ou dans les pays d'ardentes croyances, et devant des personnes qui les appellent et les acceptent d'avance. Il ne s'en est jamais produit devant une réunion d'hommes capables de sou mettre à la critique de l'observation, le caractère

miraculeux du fait. Et puisqu'aucun miracle contemporain ne supporte la discussion, nous pouvons affirmer, sinon que le miracle est impossible, du moins qu'il n'y a pas eu jusqu'ici de miracle constaté.

Il y a quelques années, le Dr Ferroul, de Narbonne, écrivait au professeur Grasset, de Montpellier, qu'il tenait à sa disposition un sujet merveilleux, lisant à travers les corps opaques. Aussitôt, Grasset institue une expérience. Et dans une enveloppe fermée, il écrit, sur un papier enveloppé lui-même dans une feuille d'étain :



Le ciel profond reflète en étoiles nos larmes
Car nous pleurons, le soir, de nous sentir trop vivre.

ЧЗКОВ *Kaiser* αναγκη

Montpellier, 28 octobre 1897.

Le tout est glissé dans une enveloppe ordinaire de deuil, cachetée à la gomme. Une épingle anglaise la ferme et en ressort, formant verrou. Cette épingle est noyée dans un large cachet de cire noire sur lequel Grasset met, comme empreinte, des armoiries de famille.

Il envoie cette enveloppe au Dr Ferroul, sans lui en indiquer le contenu. M. Ferroul la pose sur son bureau, se rend chez son sujet, à trois cents mètres de chez lui. Et, sur son injonction, celle-ci, à l'instant même, lit sans hésiter tous les caractères français : elle dessine tant bien que mal le mot russe et déclare ne pouvoir lire les autres qui sont écrits en caractères qu'elle ne connaît pas, dit-elle.

C'était plus que la lecture à travers les corps opaques : c'était la lecture à distance !

L'expérience avait impressionné Grasset lui-même. Il porta l'enveloppe, toujours intacte, à l'Académie des Sciences, où on l'ouvrit. On ne constata aucune effraction des bords de l'enveloppe vue par l'intérieur.

L'Académie nomma une commission pour faire une nouvelle expérience, les envoyeurs ne devant pas connaître le contenu de la nouvelle enveloppe et devant aller à Narbonne la porter eux-mêmes, sans la confier à personne, à aucun moment.

La commission fit deux expériences.

Dans la première, elle demanda au sujet, en présence de M. Ferroul, de lire un mot contenu dans une enveloppe fermée que l'un des membres tenait à la main..... et le sujet resta muet.

Dans la seconde, elle demandait de lire une lettre placée dans une boîte cachetée à la cire, et renfermant une demi-plaque photographique : l'autre moitié servant de témoin.

Au cours de cette expérience, les exigences du sujet forcèrent les membres de la commission à abandonner quelques instants la boîte sans surveillance. Néanmoins le sujet ne put en lire le contenu.

Quand les membres de la commission examinèrent, à la fin de l'expérience, l'état de la boîte et de son contenu, ils constatèrent que les cachets de cire avaient été brisés, avec une couche de papier y adhérant, puis recollés : enfin les deux demi-plaques photographiques, servant de témoins, furent développées : celle que renfermait la boîte était voilée. La boîte avait donc été ouverte.

Elle l'avait été par une tierce personne que la sur-

veillance de la commission avait empêché de communiquer avec le sujet.

L'interprétation de l'acuité visuelle plus que surprenante du sujet était aussi simple et aussi naturelle que possible.

Et cependant, un savant de la valeur de Grasset avait pu un instant être victime de la supercherie.

Nous étonnerons-nous de la facilité avec laquelle les foules sont dupes des plus grossiers prestiges, des plus puériles illusions ? Les erreurs sont de tous les temps. Les convulsionnaires n'existent plus ailleurs que dans nos asiles ou dans nos hôpitaux, mais la piscine probatique est toujours là, et la source sacrée coule encore, attirant sur ses bords la foule des aveugles, des paralytiques, des ankylosés ou des hydropiques. Comme au tombeau du diacre Pâris, on y voit nombre de béquilles abandonnées.

C'est en vain que des enquêtes sévères ont fait justice de ces supercheries et montré que le miracle n'existait qu'à la condition de choisir le sujet, le public et le milieu. Près de deux cents ans de travaux, de découvertes, d'observations patientes n'ont rien changé. La science, qui ne recherche que la vérité pure, est sans influence sur les foules.

Quand les miracles se succédaient en Galilée, il y avait près de cinq siècles que la médecine scientifique avait été fondée par la Grèce et qu'Hippocrate repoussait les faits surnaturels, posant sur ce sujet les vrais principes de la médecine. Ces austères leçons n'avaient point été entendues des Juifs de la

Palestine. C'est eux, ce sont les disciples de Jésus qui le débordèrent et l'entraînèrent.

Les légendes furent le fruit d'une grande conspiration toute spontanée, qui exagéra bien vite le nombre des faits miraculeux. Car ceux qui sont rapportés dans l'Evangile ne sont pas nombreux, et se répètent les uns les autres. Ce sont presque toujours des guérisons.

Et nous pouvons mesurer aujourd'hui ce que dut être, sur les hystériques vivant au milieu de l'exaltation de cette époque mystique, l'influence d'un homme entouré du prestige dont jouissait Jésus et qui, après les avoir subjugués par les sentences délicieuses de son enseignement, les dominant soudain de toute la puissance de sa prodigieuse autorité, leur affirmait solennellement et leur commandait impérieusement la guérison !

Ne savons-nous pas ce que fait sur un malade la douceur, un sourire, un éclat de gaité, une espérance, une joie, la confiance surtout en celui qui l'approche ? Quelles guérisons, quelles résurrections ne devait pas susciter le divin charmeur qu'était Jésus, sur cette catégorie spéciale de malades dont nous avons vu plus haut l'exquise et troublante émotivité !

Connaissant parfaitement l'influence du milieu pour la production des miracles, Jésus s'arrêta fort peu à Nazareth dans son voyage en Galilée. Il sentait bien que la connaissance qu'on avait là de sa famille nuirait à son prestige et à son autorité :

55. N'est-ce pas là, disait-on, le fils du charpentier ?

Sa mère ne s'appelle-t-elle pas Marie ? Et ses frères Jacques, Joseph, Simon et Jude ?

56. Et ses sœurs ne sont-elles pas parmi vous ? D'où lui viennent donc toutes ces choses.

57. Et il leur était un sujet de scandale. Mais Jésus leur dit : « Un prophète n'est sans honneur que dans son pays et dans sa maison ».

58. Et il ne fit pas là beaucoup de miracles *à cause de leur incrédulité* (1).

Et Marc confirme le fait, disant :

« Et il ne put faire là aucun miracle sinon qu'il guérit un petit nombre de malades en leur imposant les mains (2) ».

« Faites ici en votre pays, lui disait-on, d'aussi grandes choses que nous avons entendu dire que vous en aviez faites à Capharnaum ». Et Jésus répond : « Aucun prophète n'est bien reçu en son pays (3) ».

Il semble, du reste, qu'il n'ait exécuté des miracles qu'à contre-cœur. Presque toujours, avant de commencer, il reproche à ceux qui le sollicitent d'exiger de lui de pareilles preuves de sa divinité.

Aux scribes et aux pharisiens qui lui demandent : « Maître, nous voudrions bien que vous fassiez quelque prodige », il répond : « Cette race méchante et adultère demande un prodige, on ne lui en donnera pas d'autre que celui du prophète Jonas (4) ». Un autre jour que le peuple veut lui faire chasser un

(1) S. Matthieu, XIII, 56 et seq.
(2) Marc, VI, 5.
(3) Luc, IV, 23-24.
(4) S. Matthieu, XII, 39.

démon, il s'écrie : « O race incrédule et dépravée, jusqu'à quand serai-je avec vous, jusqu'à quand vous souffrirai-je ? (1) ». Aux pharisiens qui lui demandent, pour le tenter, quelque prodige dans le ciel, il répond : « Pourquoi cette génération demande-t-elle un prodige ? Je vous le dis, en vérité, il ne leur sera point donné de prodige (2) ». Et constamment, du reste, il refusa de faire un miracle dans le ciel, un météore, etc.

Il ne veut pas que le bruit de ses miracles se répande, et toujours il recommande au malade qui vient de guérir de ne parler de sa guérison à personne.

A l'aveugle qui recouvre la vue, il dit : « Allez-vous-en chez vous et, si vous entrez dans le bourg, ne dites ceci à personne (3) ».

En descendant de la montagne où ses disciples le virent transfiguré, il dit : « Ne parlez à personne de ce que vous venez de voir, jusqu'à ce que le Fils de l'homme soit ressuscité d'entre les morts (4) ».

A d'autres qu'il vient de guérir, Jésus fit défense avec menace, disant : « Prenez bien garde que qui que ce soit ne le sache ».

Il sentait que le moraliste, le réformateur religieux ne devait pas se transformer en thaumaturge.

Les miracles, il les a subis. Ils furent l'œuvre de la foule, du public et de la catégorie particulière de

(1) S. Matthieu, XVII, 16.
(2) S. Marc, VIII, 12.
(3) S. Marc, VIII, 26.
(4) S. Matthieu, XVII, 9.

malades qui l'entouraient. On peut dire qu'ils ne font pas partie de son œuvre. On n'enlève rien à sa morale sublime ni à son éternelle et divine religion, en dépouillant de leur caractère surnaturel quelques faits soi-disant merveilleux dont la crédulité du peuple et de ses disciples exagéra l'étrangeté. « Il n'est pas de grande fondation qui ne repose sur une légende, dit Renan. Le seul coupable, en pareil cas, c'est l'humanité qui veut être trompée ».

IV

BOISERIES DU CHŒUR

Les origines des panneaux sculptés. — Leur valeur artistique. — Les miracles de saint Aubert. — Une observation d'hystérie au xie siècle.

La pierre nous a raconté les miracles de Jésus-Christ. Les boiseries du chœur vont nous parler des guérisons merveilleuses dispensées par le patron de l'abbaye, par saint Aubert.

Vingt panneaux elliptiques, de chêne bruni, séparés les uns des autres par des pilastres corinthiens accouplés et supportant une frise en encorbellement, sont encadrés dans un lambris revêtant toute l'étendue du chœur. En haut, l'ensemble est couronné d'une corniche avec dentelures, en dessous d'un larmier soutenu par des consoles. La base, attique, s'appuie sur des stalles qui garnissent le chœur : elle s'y relie par une légère tablette moulurée.

L'encadrement des médaillons, formé d'un talon et d'un listel, est décoré de fleurons en coquilles à bords enroulés. Des moulures, limitant des caissons ornés de guirlandes fleuries, de feuilles enroulées, de coquilles à relief léger, emplissent le champ réservé entre les panneaux et les motifs d'architecture de la boiserie.

Les costumes des personnages représentant des scènes du temps de saint Aubert, sont néanmoins de la deuxième moitié du xviie siècle de la Flandre espagnole, et certains critiques se sont autorisés de

cet anachronisme pour fixer l'époque où les panneaux ont été sculptés. Il est certain que l'iconographie interprétait souvent les costumes des personnes qu'elle figurait, comme la biographie interprétait les principaux événements de leur existence. L'histoire figurée jette sur les épaules de ses héros des costumes de convention, comme l'histoire écrite, dans les plis chatoyants de légendes mystérieuses, enveloppe les réalités que des documents historiques lui ont transmis.

Ainsi la vérité, que l'histoire s'était plu à parer des artifices du merveilleux et du surnaturel, s'est trouvée travestie, déguisée par l'artiste sous des habits d'emprunt.

Ces altérations systématiques étaient fréquentes dans l'iconographie du XVIIe et du XVIIIe siècle. Et la remarque tendant à conclure de l'époque des costumes à la date des panneaux, à les faire contemporains du XVIIe siècle, se trouve corroborée par quelques réflexions consignées dans les manuscrits de l'abbaye de Saint-Aubert, écrits par J. Pouillaude, qui dit :

« Nicolas Behurel, 30e abbé de Saint-Aubert, de 1610 à 1628 .... n'a pas laissé d'avoir fait faire un ornement d'église, scavoir : chasuble et tunique de velours rouge brodés de relief, d'avoir mesme fait faire des tapisseries qui sont dans nostre chœur et qui représentent la vie et les actions de saint Aubert ».

M. Durieu (1), qui fait cette citation, s'inquiète de cette expression de « tapisserie » employée pour

(1) Durieu, *Sculptures sur bois de l'église Saint-Aubert.* — Cambrai, 1888.

désigner des boiseries. Il passe outre, cependant remarquant avec juste raison que J. Pouillaude, était loin d'être un érudit. C'est vrai que, encore qu'il connut le latin par devoir, son orthographe laisse beaucoup à désirer et la propriété de l'expression n'est pas son fort (1).

Je pense qu'on peut innocenter J. Pouillaude.

Le mot « tapisserie » doit être pris ici dans le sens qu'on lui donnait au XVIe et au XVIIe siècle. Tout panneau décoratif, en laine, en bois, en verre, s'appelait « tapisserie » du moment où il devait servir à à orner une fenêtre, une galerie, un lambris, une partie quelconque d'un appartement. Dans un manuscrit du XVIIe siècle, nous avons trouvé des poésies destinées à servir de légende aux vitraux qu'A. de Montmorency avait commandés pour son château d'Ecouen, et qui ornent aujourd'hui la galerie de Psyché au musée de Chantilly. Ils ont pour titre : « Trente huitains pour la *tapisserie* faicte de la fable de Cupidon et de Psyché ».

(1) Joseph *alias* Pierre-Philippe Pouillaude. Il est de Cambray, fut baptisé à Saint-Georges, le 28 octobre de 1673, eut pour nom Pierre-Philippe. Il vint à Saint-Aubert en l'an mille six cents nonante quatre, le six d'octobre, fit professe l'année 1694, le 16 octobre ; fut tonsuré par M. Debvial, reçut les moindres par M. l'abbé Denise ; fut fait sous-diacre par Mgr de Fénelon, le 7 avril 1696 ; fut fait diacre par le même archevêque, le 22 décembre l'an 1696 ; fut fait prestre par le même, le 19 de mars 1698 ; enseigna 4 ans la philosophie au collège du pay ; passa licence en théologie, le 24 d'avril 1704 ; enseigna à St-Aubert la théologie quelques années ; fut nommé abbé par Sa Majesté l'an 1709, le 5 d'avril ; fut béni un an après, scavoir le 6 d'avril 1720 par Mgr de Fénelon dans notre église.

Est mort.	Laissé en blanc sur le manuscrit.
Est enterré	
L'on fit son service.	

Le terme de « tapisserie » peut donc parfaitement désigner des panneaux de bois sans que l'expression soit impropre.

Cependant, nous ne pensons pas qu'il s'applique, dans le texte de J. Pouillaude aux boiseries que nous avons sous les yeux.

Voici pourquoi :

Lorsqu'en 1739, messire Augustin Tahon fit démolir l'ancien chœur, un miracle eut lieu pendant les travaux. Il est rapporté ainsi qu'il suit dans les Mémoires chronologiques (3) :

« Messire Augustin Tahon abbé de S. Aubert est mort le 24 décembre 1747 . . . . C'est messsire Tahon qui a fait bâtir le nouveau chœur de S. Aubert . . . . et commença à démolir l'ancien au mois de novembre 1739.

« Pendant qu'on travaillait à la démolition, un soldat suisse, nommé Joseph Solmat, tomba avec quelques ruines d'une muraille haute d'environ 60 pieds (30 avril 1740). Il n'eut que le pouce disloqué. Il dit avoir invoqué, pendant sa chute, la Sainte Vierge qu'on honore dans son pays sous le nom de N. D. de la Pierre ».

Or, un des panneaux sculptés représente ce miracle, qui eut lieu le 30 avril 1740. Les panneaux qui, tous, sont certainement de la même main, sont donc nécessairement postérieurs à 1740. Ils sont du milieu du XVIIIe siècle et, vraisemblablement, ont été commandés par messire Augustin Tahon pour remplacer, dans le nouveau chœur qu'il faisait édi-

(1) *Mém. chron.*, p. 93.



Fig. 20. — *Protection miraculeuse de N.-D. de la Pierre.*
(Boiseries du chœur de Saint-Géry de Cambrai).

fier, les « tapisseries » exécutées du temps de Nicolas Behurel.

La figure représente bien le miracle. Au premier plan (voy. fig. 20) : le soldat, casque en tête, cuirassé comme un guerrier romain. Encore tout étonné de sa chute, il lève les yeux vers un ange qui lui soutient la main gauche dont le pouce est dans une attitude un peu forcée, contracturé vers la paume de la main. Le messager céleste, la main droite levée vers le ciel, montre au blessé à quelle intervention divine il doit le salut.

Dans le lointain, la chute est représentée : l'homme, précipité d'une échelle brisée, tombe la tête en bas dans le vide.

Les détails du terrain, les végétations présentent, par rapport aux personnages, les défauts de proportion que nous retrouverons dans toutes les parties de l'ouvrage. Mais l'anatomie des nus est, ici, bien observée, étalée quelquefois avec quelque complaisance. Les draperies ont une élégance et une souplesse qu'on ne rencontre pas toujours dans les panneaux. Les têtes sont bien étudiées : celle de l'ange est traitée avec un archaïsme, une pureté de style qui la met tout à fait au premier rang. L'ensemble constitue un des meilleurs morceaux sinon le meilleur de l'œuvre entière.

Celle-ci, comme le jubé de marbre, a pu échapper à la Révolution grâce à l'affectation de l'église transformée, pendant la période révolutionnaire, en un musée qui abrita et sauva de la destruction les livres, les tableaux, les objets d'art provenant des établissements religieux ou saisis chez les émigrés.

Sa facture, très homogène, accuse pourtant la même main. Tous les panneaux sont hardiment fouillés en plein bois. Des accents un peu durs se heurtent quelquefois dans l'agencement des draperies : une sécheresse semble voulue dans les plis des vêtements des personnages vulgaires, par exemple le cul-de-jatte de la figure 16, ou les habits des aveugles (fig. 17), comme pour accuser l'infériorité de leur rang et mettre en valeur l'élégance un peu cherchée des autres, et leur conférer ainsi une sorte de supériorité morale.

Les têtes sont traitées dans ce sens : mais ici, les différences s'opposent encore plus nettement. Il faut comparer la figure de rustre enlevée en quelques coups d'évidoir, du paysan aveugle qui occupe la droite de la figure 17, la grosse tête ronde du malade de la figure 16, avec les visages si fins, si parfaitement modelés des personnages religieux qui complètent les groupes et les dominent de leur tenue, de leur style, de leur solennelle et majestueuse grandeur.

Les mains ne sont pas toujours parfaitement proportionnées au reste du corps : des détails d'anatomie s'y accumulent quelquefois ; des tendons appellent l'œil trop durement (main du soldat de la figure 20) au point de nuire à la pureté des formes : mais leur geste concourt toujours harmonieusement au reste de l'attitude, complète le mouvement, précise l'intention du personnage.

Quant aux végétations, aux paysages, aux terrains, aux draperies, aux accessoires, qui achèvent les compositions, ils prennent souvent une importance

telle qu'ils deviennent un motif de confusion : les architectures, plus sobrement indiquées, encadrent mieux les scènes et les décorent sans empiéter sur elles.

C'est la vie de S. Aubert que racontent les panneaux. Et la vie des saints ne va jamais sans quelque miracle. Nous n'avons retenu que ceux nous représentant des guérisons.

Nous avons déjà dit que l'époque était fertile en miracles. Nous avons vu le bûcher s'allumer tous les jours à Cambrai pour brûler les hérétiques et les sorciers. Les tombeaux des saints, les pèlerinages à leurs reliques continuaient à jouir des privilèges surnaturels et miraculeux. Les manuscrits du temps en rapportent à chaque page des récits.

S. Géry guérissait les paralytiques (1), faisait arrêter les voleurs :

« Le jeudi 20 d'aout, y avait en la paroisse de St-Georges un homme nommé Jehan Belot faiseur d'ais qui avait esté longuement malade, estant tout forfait et ne remuait nullement. Sinon qu'à 2 potences lequel par grand dévotion alla avec grand peine à St Gery et ayant fait son oraison devant le saint, se leva sain et guary dont les chanoines firent grande solennité de chanter et sonner.

« Le lendemain un nommé Cocu fossier de Saint Martin lequel estait impotent s'en alla à St Gery et fut ainsi guéri. Et fit-on sonner et chanter comme devant ».

(1) Ms., 884, p. 63.

« Sur l'éminence appelée jadis le Mont-des-Bœufs, qui est aujourd'hui la citadelle, S. Géry éleva un monastère dédié à S. Médard. Il y fut inhumé, et dans l'église qu'il avait fait bâtir, son tombeau fut orné d'un travail en or du plus grand prix. Plus tard, perfectionnée par de nouvelles constructions, cette église prit le nom même de Saint-Géry. — On rapporte qu'une nuit, un voleur s'étant introduit dans le temple pour y dérober des richesses déposées dans ce tombeau, S. Géry apparut miraculeusement au sacristain pendant son sommeil, le conduisit à l'aide d'une lumière surnaturelle au lieu du larcin et ne cessa d'éclairer le voleur qui cherchait en vain à se dérober dans l'ombre, jusqu'à ce qu'il fut pris et jeté à la porte (1) ».

Les artistes avaient souvent copié la nature avec assez de réalisme pour nous permettre de remonter à la vérité dont leurs œuvres sont l'interprétation. Les manuscrits, dont s'aidaient ces artistes pour représenter les guérisons, ne sont pas moins instructifs que l'iconographie.

Voici la guérison d'une possédée tirée d'un manuscrit du XI[e] siècle dû à Baldéric (2) :

« Un jour que selon sa coutume Aïlard, homme de guerre, chevalier très distingué, ayant ravagé le Vermandois, se hâtait de revenir charmé des succès qu'il avait obtenus ; il était chargé de butins et em-

(1) Eug. Bouly, *Histoire de Cambray*, 1842.

(2) *Chronique d'Arras et de Cambrai*, par Baldéric, chantre de Thérouanne au XI[e] siècle, traduite en français par Faverot. (Bibl. de Cambrai.)

menait plusieurs prisonniers. Une femme, s'affligeant outre mesure de la captivité de son mari et cédant à l'excès de sa douleur, suivait seule l'armée ennemie courant de toutes ses forces, mais il ne lui était pas facile de l'atteindre. Il était nuit lorsqu'elle arriva près d'une forêt : les ténèbres, le chagrin, la fatigue l'empêchèrent d'aller plus avant et elle se jeta sous un arbre pour reposer ses membres.

Il y avait déjà longtemps qu'elle était ainsi à demi-endormie lorsque l'esprit malin se présenta à elle sous une forme visible : comme elle nous l'a raconté depuis, il tenait dans ses mains une cape dont il l'enveloppa et s'empara ainsi d'elle toute entière Furieuse et ne se possédant plus, elle s'élance alors dans le bois : pendant tout le reste de la nuit elle parcourut la forêt dont elle ne sortit que le matin. Longtemps elle erra dans les champs, poussant des cris semblables aux hurlements des bêtes féroces plutôt qu'aux accents de la voix humaine : enfin des paysans se saisirent de cette malheureuse, la garottèrent et la conduisirent au monastère en l'accablant de coups. Arrivée près de l'église, elle recule comme devant un affreux précipice et fait tous ses efforts pour ne pas y entrer : mais on la pousse ou plutôt on la porte et on la dépose sur la paille au milieu du temple. Quoique solidement garottée, cette malheureuse se roulait de tous côtés d'une manière affreuse. Sa face horrible, ses yeux enflammés inspiraient en quelque sorte l'horreur à tous ceux qui la regardaient. En effet, l'écume lui sortait de la bouche, elle se coupait la langue avec les dents, et crachait sur les spectateurs une salive mêlée de sang : de

sorte qu'à ces signes extérieurs, il était facile de deviner quel ennemi intérieur la tourmentait. Attirés par les cris affreux qu'elle poussait et par la foule, nous arrivâmes quelques heures après sa translation à cet endroit. Reconnaissant qu'elle était possédée de l'esprit malin et compatissant à son malheur, nous bénîmes religieusement de l'eau avec les reliques de S. André et nous lui en présentâmes à boire ; mais elle la repoussa avec fureur et de toutes ses forces, comme un breuvage mortel. Alors les assistants la couchèrent sur le dos et, malgré la force avec laquelle elle serrait les dents, lui versèrent de l'eau dans la bouche, jusqu'à ce qu'en respirant elle en eut reçu et avalé quelques gouttes. Aussitôt, on vit un effet semblable à celui de l'eau sur un incen die : sa fureur se calma tout à fait : elle était tout autre : toute changée. Elle tournait vers nous un visage et des yeux tranquilles, elle parlait d'une voix calme. Pour nous, nous ne pouvions retenir nos larmes, ni cesser de répéter avec le peuple présent les louanges du saint : car nous étions témoins d'un miracle que la clémence divine avait opéré par les mérites du S. Apôtre. Enfin, on lui ôte ses liens, elle se lève et, soulevant ses membres fatigués, elle commence peu à peu à marcher. Elle témoigne son étonnement de se trouver en ce lieu. Elle ne sait qui l'a enlevée de l'endroit où elle s'est couchée, sous un arbre, qui l'a dépouillée de la cape dont nous avons parlé. Les spectateurs lui apprennent tout ce qui s'est passé à son sujet. Alors, entièrement revenue à elle, elle se prosterne devant l'autel, en fondant en larmes, et se consacre pour toujours au

service du saint. Ensuite, elle prit de la nourriture, car depuis cinq jours elle n'avait rien mangé : son mari lui fut rendu et elle retourna comblée de joie en son village ».

Je doute qu'il y ait, dans les archives actuelles de la Salpétrière, une observation de grande hystérie plus complète et relatée plus exactement. Tout y est. Les émotions comme cause déterminante. L'hallucination qui précède l'attaque et constitue son aura. L'exaltation de la vigueur physique qui fait courir toute la nuit la malheureuse dans la forêt. Les cris « semblables aux hurlements », la violence des grands mouvements dans l'église, les convulsions de la face, l'écume aux lèvres, la contraction des mâchoires qui empêche la déglutition d'un liquide et hache la langue : tout cet ensemble a été vu et cette description, qui date de près de dix siècles, semble avoir été décrite par un élève des grandes écoles neuro-pathologiques actuelles.

La façon dont s'opère la guérison lèverait les derniers doutes s'il pouvait en subsister. A peine la malade a-t-elle repris connaissance qu'elle se lève et marche malgré l'énorme dépense de forces qu'elle vient d'effectuer : la mémoire des faits qui ont précédé l'attaque s'éveille au moment précis où ses yeux s'ouvrent, et le souvenir de l'hallucination n'est pas encore complètement effacé puisqu'elle se rappelle la cape de l'esprit malin. Le dernier phénomène est la crise de larmes qui termine presque tous les accès.

Mais souvent, les sources où vont puiser les

artistes sont plus arides : les documents qui leur servent à se représenter la scène, plus concis. L'œuvre en garde quelque chose de flou, d'indécis : elle autorise toutes les hypothèses, n'en justifie aucune. L'imagination et la fantaisie ont conduit distraitement la main qui n'a su imprimer à l'œuvre aucune de ces réalités positives qui donnent à la composition la vraisemblance, l'exactitude et la vie.

Le panneau de la figure 21 est intéressant à ce point de vue. Le texte qui l'a inspiré fait partie d'un des manuscrits de l'abbaye (1). Il rapporte « comment un cul de jatte obtint la guérison après avoir prié pendant la nuit au tombeau dudit sainct (saint Aubert) ».

Dès l'an 1134, dit l'ouvrage, il y avait eu déjà beaucoup de miracles faits par l'intercession de ce grand saint.

« Wibertus, un Cambraisien, qui était né avec les parties inférieures du corps toutes mortes et qui estait obligé d'aller sur un « cul-de-jatte » (le mot est laissé en blanc dans le manuscrit), était sonneur de l'église. Comme il était accoutumé de sonner les cloches pour le *Te Deum*, quand on chanta : *Per singulos dies benedicimus te* », allant prendre ses souliers, sentit ses membres devenir vigoureux et assez forts pour le supporter et aller sans aucun appui ».

La relation est ici des plus sommaires et, à part la mention des parties inférieures du corps toutes mortes , semblant indiquer qu'aux troubles moteurs

(1) Ms. 654, p. 4.



Fig. 21. — *Guérison d'un cul-de-jatte.* Fig. 22. — *Guérison des aveugles.*

(Boiseries du chœur de l'église de Saint-Géry de Cambrai).

s'était jointe l'anesthésie accompagnant habituellement les paralysies hystériques, rien n'autorise à afffirmer le genre d'affection que le sculpteur avait à représenter. Celui-ci, du reste, a tourné la difficulté en choisissant le moment de la scène où le miracle n'est pas encore accompli. Rien, dans la composition, n'indique qu'il s'agisse d'une guérison. L'instant représenté est celui qui l'a précédé. Wibertus est encore en prières, et ses membres inférieurs sont dissimulés dans le cul-de-jatte. De chaque côté, à portée de ses mains, on voit les petits tréteaux dont il s'aide pour marcher.

Un lambris circulaire décoré de pilastres forme le fond de l'église L'estropié prie. Il est devant un autel portant les canons et un ostensoir entre deux flambeaux, abrités sous un baldaquin élégamment drapé. Au-dessus, dans une niche, la châsse renfermant les reliques et supportée par deux petites consoles. Un groupe de chanoines, à gauche, chantant l'office. Quelques-uns sont debout sur un degré, devant un pupitre portant un livre ouvert. Les têtes de ces derniers contrastent par leur élégance et leurs justes proportions avec la vulgarité et les fortes dimensions des derniers, assis vers la gauche de l'autel.

C'est, en somme, la prière d'un infirme intercédant pour obtenir sa guérison, plutôt que la représentation du miracle lui-même.

Les quelques lignes du manuscrit, qui suivent le récit dont cette scène est l'interprétation, sont intéressantes à lire.

L'auteur ajoute, en effet : « Le bruit de ce miracle

s'étant répandu, il en vint une infinité de personnes de tous côtés pour obtenir la santé ou la guérison de quelque incommodité, et personne (qui a prié avec foy et ferveur) ne s'est en allez sans obtenir la grâce qu'il demandait au dit sainct et ces miracles durèrent pendant quarante jours de l'année 1634 ».

Il est intéressant de signaler la mention de la prière « faite avec foy et ferveur ». Il y a là des conditions psychiques qui sont indispensables pour obtenir la guérison. On voit que le miracle ne s'opère que sur une catégorie toute spéciale d'infirmes. Et cette observation a semblé à l'auteur assez importante pour qu'il ait cru devoir l'intercaler en renvoi dans la phrase qui ne comportait pas tout d'abord cette remarque.

Quelques lignes plus bas, nous trouvons encore :

« Il y avait encore un nommé Fulbertal, paysan du village de Senephe au confin d'Hainaut. Celuy cy aiant entendu parler des miracles et en ayant veu de gens guéris en sa présence, il s'approche avec foy du tombeau du dict sainct, le prie instamment de le vouloir guérir et obtint ainsi la guérison qu'il voulait aller chercher à Corbie.

« *Il avait la moitié du corps mort* et ne pouvait se servir ny de bras ny de jambes ; ce que nous rapportons icy est ce que nous lisons dans les leçons de l'élévation de S. Aubert le 24 de janvier (1) ».

L'observation est ici caractéristique : « Il avait la moitié du corps mort ». C'est l'hémianesthésie classique des hystériques. Et notons qu'ici le doute n'est

(1) Ms., 654, p. 4 et 5.

pas possible. Il ne peut s'agir que d'un trouble de sensibilité puisque la paralysie est répartie autrement. Elle s'étend aux bras et aux jambes. L'infirme est donc bien un paralysé des quatre membres avec hémianesthésie gauche, c'est-à-dire avec un des stigmates les plus fréquents et les plus caractéristiques des paralysies hystériques.

Si succincte que soit ici la description, *elle* est suffisante pour permettre d'affirmer la nature de l'affection de Fulbertal parce qu'un trait essentiel, pathognomonique, dominateur, a frappé l'écrivain qui l'a consigné dans son court récit.

Les miracles se multiplient et le sculpteur n'a qu'à choisir. Le manuscrit nous apprend :

« Un adolescent âgé de 15 ans étant incommodé d'une dissolution de nerfs (?) fut amené par ses parents à l'église S. Pierre. Ayant prié et s'étant armé d'une vive foy, tacha de ramper le moins mal qu'il pouvait pour arriver jusqu'au tombeau du dit sainct où, étant arrivé, il implora avec beaucoup de larmes nostre sainct pour qu'il voudrait aussi obtenir de Dieu la guérison, et il obtint l'effet de la demande, car ses membres qui étaient tous paralytiques revinrent dans leur première vigueur.

« Il y en avait un autre qui était aveugle et qui voulait aller jusqu'à Corbie pour chercher la guérison par les mérites de la pierre. Aiant entendu dire qui se faisait là de grands miracles, mais aiant été averti la nuit par un ange que le Seigneur en opérait à Cambrai par le mérite de S. Aubert, et que c'était de luy qu'il devait être guéri, il vient à Cambrai,

implore le dict Sainct et il eut à peine fait sa prière qu'il recupera la lumière qu'il cherchait ».

C'est le deuxième miracle que représente le panneau. (Voy. fig. 22.)

Sur les degrès d'un autel élevé à gauche, un prêtre touche, avec le chaton d'une sorte de bracelet, les yeux d'un jeune homme posterné devant lui. A sa gauche, un autre prêtre présente une sorte d'ex-voto, un avant-bras semblant porter enchassées à sa partie moyenne des reliques, à une femme qui s'agenouille, tenant un jeune enfant dans ses bras. Un autre aveugle, que guide un chien tenu en laisse, entre à droite, appuyé sur un bâton. Il est vêtu d'une tunique laissant les jambes découvertes. Une gourde pend à son côté.

La guérison des aveugles forme un contingent des plus riches dans le chapitre des miracles. Comme la paralysie et les contractures, l'amaurose hystérique est un des symptômes les plus fréquents de la grande névrose.

Comme toutes ses manifestations aussi, elle est susceptible de guérir brusquement, comme elle est apparue ; et les émotions, de quelque nature qu'elles soient, jouent un rôle prépondérant dans son apparition comme dans sa guérison.

Nous n'avons pas à revenir, pour ces cas particuliers, sur ce que nous avons dit plus haut. Tous ces faits s'expliquent aujourd'hui, se reproduisent quotidiennement, dans les hôpitaux et les asiles, sans qu'aucune intervention surnaturelle soit nécessaire pour les déterminer. La marche de la maladie les

comporte. Ils font partie de sa symptomatologie.

En résumé, sans être des chefs-d'œuvre, ces sculptures méritent d'attirer l'attention de l'artiste. Elles sont un sujet de réflexion pour le médecin.

V

UN TABLEAU DE RUBENS

Un maître qui s'impose. — La mise au tombeau. La psychologie de l'œuvre. — Sa composition. — Sa couleur. — L'émotion qu'elle dégage.

En quittant le jubé pour gagner le chœur, il faut s'arrêter au niveau du transept. Un tableau de Rubens est là, sur la droite, vous attirant avec une puissance irrésistible. (Fig. 23.)

Partout où Rubens est présent, il s'impose tout naturellement. A Saint-Géry, il vous avertit impérieusement qu'il est là.

Le souvenir de *La Descente de Croix* d'Anvers surgit tout à coup devant qui s'arrête en face de cette *Mise au Tombeau.*— C'est l'éclair d'un moment. Quelle différence entre les deux œuvres !

Ici, c'est l'irréparable. La mort est là dans son plus douloureux réalisme. Sans doute, ce corps trop bien nourri, ces muscles épais dont les reliefs gonflent la peau malgré la résolution où les a couchés la mort, nous montrent que c'est bien Rubens qui a modelé ces chairs. Il n'a de la mort ni la laideur, ni les accidents caractéristiques, ni les accents terribles. Rembrandt n'eut pas conçu le tableau de cette façon. Le morose et grand songeur, qui a peint le Christ compatissant des humbles pèlerins d'Emmaüs, nous eût donné un supplicié plus ascétique. Mais j'oublie vite ce corps trop bien



Fig. 23. — *La Mise au Tombeau de Rubens.*
(Transept de Saint-Géry de Cambrai).

portant d'un homme qui n'a pas souffert. Comme la sensibilité de Rubens ennoblit ce vaincu qui descend dans la mort, le sauve du trivial, en fait monter le style !

Cette tête livide s'abandonne dans les bras de Jean, mais le visage est tourné vers le ciel. Il est calme et pardonne..... La tombe est là, béante ; mais des mains se pressent, soulèvent et soutiennent..... et voyez comme elles hésitent à l'y laisser glisser.

D'un côté Jean. Tout, dans l'attitude du disciple toujours si déférent, si affectueux, dit la crainte instinctive, la répulsion de la jeunesse pour la mort ; quelque chose de plus aussi : le chagrin de la profanation qu'il va consommer en abandonnant son maître au tombeau. Son genou droit, ployé, s'appuie sur la pierre du sépulcre et, le buste incliné en arrière, les mains retenant d'un dernier effort le mouvement que le poids du Christ sollicite, il hésite à affirmer par un ensevelissement la nécessité de la suprême séparation. Pas de cri, pas de révolte : un regret, presque un remords est inscrit là avec un sentiment exquis, tel qu'on pouvait l'attendre de la main affectueuse de l'artiste et de la toute puissance de son génie.

En face, Joseph d'Arimatie. Il est plus âgé, d'une nature plus fruste. Son visage grave dit la triste résignation, le sacrifice accepté. Sa main tient le suaire qu'elle attire avec le corps, dans un geste qui s'oppose doucement à celui de Jean. La jeunesse seule suscite des espoirs que l'âge mûr ne peut plus concevoir, des regrets que l'expérience de la vie émousse !

La Madeleine est agenouillée aux pieds du Sauveur. Près de ces jambes stigmatisées que le froid de la mort a glacées, les bras de la pécheresse soutiennent une aiguière. Elle aussi, doute et refuse de croire à la triste réalité qui s'impose. Sa tête est tendue vers celle du Christ dont son regard interroge ardemment le visage comme pour y chercher une impression lui révélant la vie ; tout son buste dressé dans l'attente anxieuse dont elle palpite.

En face, la Vierge. — Une Vierge livide dont le visage, à force d'avoir pleuré, est étiré, aminci, rongé, dont les yeux éteints dans l'eau de ses larmes ne montrent plus, sous la poche entrebaillée des paupières, qu'un point laiteux des prunelles. Sa pâleur est d'une tonalité plus froide encore que celle du Christ étendu devant elle. Sur cette mère en larmes et en deuil, dont la bouche s'entr'ouvre pour un sanglot, dont les yeux en pleurs se lèvent désespèremment vers le ciel, Rubens a concentré toute l'émotion douloureuse qu'il était capable d'exprimer. Quel intense et grave sentiment dégage cette attitude inconsolable ! Ah ! celle-ci n'est ni résignée, ni effrayée. Elle ne sait que se plaindre et pleurer. Montrant du geste ce fils que la terre s'apprête à lui reprendre, elle lève vers le ciel un long et douloureux regard dont l'amertume semble nuancée d'un reproche !

Et voyez avec quel art exquis l'artiste a su garder la mesure. L'émotion est ici tellement intense qu'il faudrait un rien pour que ce visage devînt théâtral et se tournât, comme une protestation, contre ce ciel qui a laissé s'accomplir un aussi odieux



Fig. 24. — *La Descente de Croix de Rubens.*
(Eglise cathédrale d'Anvers)

forfait. Mais ce rien, Rubens ne l'a pas dit. C'est un gémissement de douleur qu'exhalent ces lèvres, non un cri de révolte, et le ciel n'est pris ici à témoin que pour lui faire attester la grandeur du sacrifice, de l'immolation qu'il a exigée, et dont elle reste défaillante et meurtrie. Jean hésite et s'effraie, Joseph d'Arimatie accepte, Madeleine s'étonne....., la mère sanglote et supplie, montrant que l'expiation est enfin consommée. Jamais *Mater dolorosa* ne fut plus simplement tragique !

N'est-ce pas, que c'est le privilège des seuls grands artistes de descendre ainsi dans les profondeurs du monde moral, dans le domaine intime du sentiment et de l'émotion, et de revêtir de la couleur et de la lumière des choses, des idées magnifiques et vraies ?

Le reste du tableau n'est occupé que par des accessoires, des personnages épisodiques, de simples figurants. On sent que tout autour de ce groupe principal la main a couru sans insister.

Vous ai-je dit la composition du tableau ?

Le Christ est bien ici la figure principale, et il faut insister sur la façon dont il est traité.

Ce n'est pas le supplicié de la *Descente de Croix* d'Anvers (fig. 24) dont les tortures viennent de prendre fin, et qui, pieusement détaché de la croix, s'endort dans le repos des justes, ayant reconquis la sérénité d'un Dieu.

Ce n'est pas non plus le Christ de Quentin Metsys (fig. 25), las de souffrir, dont la peau éclaboussée de sang se tend sur le squelette, dessinant les côtes,

les cordes du cou, les godets des joues, martyr épuisé, fini, dont la maigreur diaphane dit les atroces souffrances.

La note est intermédiaire. Le corps est vigoureux, mais le visage n'a point la tranquille majesté de celui d'Anvers. C'est celui d'un cadavre, rien de plus.

De l'appareil du supplicié, il ne reste rien ou peu de choses. Aux pieds de Jean, la couronne d'épines et l'inscription clouée hier sur la croix : quelques gouttes de sang qui coulent de la plaie du côté, les stigmates des extrémités..... et c'est tout. Devant cette tombe ouverte, il eût été cruel d'insister. La scène fût devenue un mélodrame sans majesté, sans rien d'auguste, sans beauté. Tout est dit cependant, en quelques mots justes qui nous enseignent l'art d'être précis sans trop expliquer, de tout faire comprendre à demi-mot, de ne rien omettre, mais en sous-entendant l'inutile. On n'est jamais un grand artiste quand on ne sait ni sous-entendre, ni résumer.

Aux pieds du Christ, en face de la Vierge, la Madeleine resplendit de jeunesse. Eclairée de dos, en profil perdu, merveilleusement drapée, elle a l'ampleur, les formes opulentes, les cheveux cendrés, l'éblouissante carnation d'Isabelle Brandt, le modèle que Rubens ne s'est jamais lassé de copier. L'aiguière qu'elle soulève de ses bras tendus l'aide merveilleusement dans son geste, concourt à son attitude, complète sa physionomie.

Joseph et Jean s'opposent harmonieusement aux deux autres extrémités du groupe.

Dirai-je quelque chose de la couleur ?

J'ose à peine, tant les termes me manquent pour en



FIG. 25. — *La Mise au Tombeau de Quentin Metzys.*
(Musée d'Anvers).

exprimer la tenue discrète. Vous parlerai-je du rouge manteau de Jean et de Joseph d'Arimatie, de la robe verte de Madeleine, du vêtement bleu de la Vierge ? Je voudrais trouver autre chose que ces mots qui, à la lecture, donnent l'impression d'une gamme de tons criards, d'un coloriage discordant. Toutes les couleurs chatoient autour de la tache blanche centrale, le corps du Christ, mourant dans les plus douces demi-teintes.

La couleur n'existe pas en soi : sa qualité lui vient de son entourage, de ses complémentaires. La notion des valeurs, chez le merveilleux coloriste qu'est Rubens, a tout sauvé. Le moindre éclat eût été blessant ici. Et l'artiste qui parcourt si souvent le clavier le plus étendu depuis le vrai blanc jusqu'au vrai noir, a su si finement poser les tons, les choisir sur sa palette et les juxtaposer, qu'il a nuancé cette scène de deuil avec une sobriété qui la colore sans éblouir.

La tête de la Vierge est admirable à ce point de vue. Les ombres en sont d'un bleu violacé ; les lumières. blanches. Elle a les apparences, plutôt que le coloris propre à la vie. Ces modelés de clair-obscur, ces contours incertains, ce visage aux traits ondoyants impriment à cette figure, non plus les accents de la vie naturelle, mais ceux qui lui viennent de l'émotion dont a frémi la main qui l'a brossée. Est-ce une femme ou une mère, ou un personnage de l'action ? On croirait, dans sa froide pâleur, à une apparition, une sorte d'ange de la douleur, dominant la scène : mystique intermédiaire entre ce drame terrestre qui s'achève et les béatitudes du ciel,

ouvert à ce martyr qu'il sauve de la mort triviale et dont il fait entrevoir l'apothéose !

N'est-ce pas dans le langage pittoresque que nous parlent les couleurs, la forme mystérieuse qui s'adresse doucement à nos sensations les plus intimes, participant des sentiments, de l'émotion, du rêve et de l'idéal ? Si riche en sous-entendus, n'est-elle pas singulièrement éloquente pour qui sait l'écouter ?

Van Dyck n'a pas toujours gardé cette parfaite correction de style. Dans son Christ sur les genoux de sa mère du musée d'Anvers (fig. 26), le regard, l'attitude, le geste de la mère du Sauveur, n'ont ni la force, ni la concision, ni la haute tenue, ni la simplicité de ceux-ci. Nous en retrouvons la sobriété grave et expressive dans son Christ au tombeau du même musée, mais Van Dyck en a copié la figure traits pour traits sur la Vierge de son maître. (fig. 27.)

C'est peut-être vrai que, chez Rubens, le dessinateur un peu lourd, quelquefois négligé même, tient fortement à la terre : mais le peintre sauve le dessinateur. La palette ennoblit, dégage le penseur, et transcrit en formules puissantes le monde des sentiments et des émotions où son cœur, autant que son esprit, le portait sans cesse.

J'ai vu plus tard que le tableau avait été donné en 1619. Il est de la période où Rubens en a fini avec les ondulations d'un esprit qui se développe. Il rentre d'Italie. C'est l'aurore des plus belles années qui s'ouvre, celle où il va peindre *La Montée au Calvaire* et *La Communion de Saint François d'As-*



Fig. 26. — *Le Christ sur les genoux de la Vierge par Van Dyck.*
(Musée d'Anvers).

sises du musée de Bruxelles. On sent la mesure, la science, la sagesse d'un maître consommé qui se possède autant qu'il s'abandonne.

Tout cela, direz-vous, dans un tableau de Rubens ! Oui, parce que ce tableau est d'un maître dont le génie, à l'insu même de l'artiste, a dicté à l'œil ce qu'il doit voir, à l'esprit ce qu'il doit sentir. Dans la fièvre de l'inspiration, la raison est toujours restée présente et rien n'a été livré au hasard. Si vous passez rapidement devant cette toile, il vous semblera qu'elle ait été ébauchée et finie en même temps, que l'imagination et la réflexion aient été contentées du même jet. Vous voyez ce que le talent a de ressources pour dissimuler ses efforts, et savoir comment puiser aux heures d'inspiration féconde et d'ardente création dans le répertoire magnifique des formes et des couleurs.

N'avais-je pas raison de vous dire en commençant qu'il était impossible d'entrer là sans sentir qu'on avait devant soi l'âme de quelqu'un, que ce quelqu'un était grand et qu'il avait quelque chose d'important à vous dire ?

J'ai eu plus d'émotion devant cette toile que devant les tableaux politiques de la Galerie du Louvre, tout récemment ouverte, où l'on a réuni la grande et somptueuse série allégorique de l'histoire des Médicis. Ici, ni pompes, ni décors, ni chairs satinées, ni personnages héroïques, ni pourpre, ni or, ni hermine. — Un martyr qui s'est sacrifié. — Tout autour des amis, des saintes femmes, une mère

en pleurs....., une scène humaine qui, en passant par le génie de l'artiste s'amplifie, s'épure, se transforme. Les personnages deviennent des figures évangéliques : la scène un drame sacré !

Le pur sentiment a conduit Rubens aussi loin qu'il pouvait aller.

Et, lorsqu'à la nuit tombante, je quitte l'église, j'oublie le mystérieux jubé de marbre qui n'a pas voulu me livrer son nom, les mystiques panneaux de bois sculpté du chœur, toute l'histoire de l'antique cathédrale dont les manuscrits de la Bibliothèque me murmurent depuis plusieurs jours les fastes à jamais disparus. Au travers des murs du haut transept de la basilique, derrière ses verrières closes, je vois encore rayonner comme une gloire, dans la pâleur de ce doux crépuscule, la resplendissante et tragique image de *La Mise au Tombeau !*



Fig. 27. — *La Mise au Tombeau de Van Dyck.*
(Musée d'Anvers).

VI

CONCLUSION

La Science cherche le Vrai, l'Art poursuit le Beau qu'il ne peut atteindre qu'en puisant au sein de la nature dans le domaine du Réel.

J'ai voulu montrer, dans ces quelques pages, que l'art nous donne toujours une fidèle image de la nature et de la vie, même quand il choisit ses sujets dans le monde du surnaturel et du merveilleux. Qu'ils soient emportés par le souffle du génie dans les plus hautes et les plus pures régions de l'idéal, ou qu'ils descendent jusqu'en des réalités constituant le domaine de la pathologie, les artistes de tout temps ont cherché leurs émotions dans les sources inépuisables de la nature, de l'histoire, de la science, du vrai. L'Art et la Science, dans cette entière communion sont comme les deux moments d'une même activité, qui ne décompose l'œuvre de la nature que pour en pénétrer le secret et la poursuivre, tous deux en se prêtant un mutuel appui.

C'est là une vérité de tous les temps, confirmée par la courte incursion que nous venons de faire dans le passé.

La voici terminée.

Je quitte à regret tout ce monde de miracles, tous ces siècles d'ardente foi, de passions religieuses, d'illusions sublimes, de férocité inouïe. Tragique ou glorieuse, l'histoire en est encore écrite assez net-

tement pour que les débris qui nous aident à la lire aient gardé le frémissement et la puissance des émotions dont ils ont vibré. Les quelques jours durant lesquels j'ai interrogé ces vestiges d'époques disparues, je les ai vécus de l'existence tour à tour troublée et monotone de leurs contemporains, et, prenant l'histoire pour la vie, j'ai partagé leurs émotions, je me suis réjoui de leurs joies, j'ai compati à leurs douleurs. Je m'en sépare avec tristesse.

Quelques années seulement ont passé..... et c'est là tout ce qui nous reste d'eux ! J'ai cru revoir un instant, à force de vivre au milieu de leurs souvenirs, la riche et puissante abbaye de Saint-Aubert, ses fêtes, ses réceptions. J'ai cru assister à l'entrée du duc de Bourgogne reçu par Jehan de Saint-Aubert; et la reine de France et la reine de Hongrie me sont apparues encore tout entourées de l'éclat dont elles rayonnaient. De tout cela, que reste-t-il ?... Quelques débris de marbre assemblés au fond d'une église ! Où sont Louise de Savoie, Marguerite d'Autriche, Anne de Bourbon, Jehanne de Berry, toutes les belles princesses auxquelles les vieux parchemins avaient un instant, pour moi, rendu la vie ?

Et les vers mélancoliques de Villon, qui murmurent doucement dans ma mémoire, me répondent :

Dites moi où, en quel pays
Est Flora, la belle Romaine ?
Où est la très sage Héloïse ?
La Reine Blanche comme un lys,
Qui chantait, à voix de Sirène ?
..... Et Jeanne, la bonne Lorraine,

Qu'Anglais brûlèrent à Rouen ?

. . . .

Où sont-ils, Vierge souveraine ?
— « Mais où sont les neiges d'antan ? »

PEUGNIEZ

Amiens, le 4 mars 1903.

BIBLIOGRAPHIE

Manuscrits venant de l'abbaye de Saint-Aubert. (Bibl. de Cambrai), nos 174, 210, 251, 252, 297, 339, 342, 397, 406, 438 à 445, 474, 476, 477, 478, 509, 510, 535, 536, 537, 560, 574, 578, 583, 587, 591, 714, 715, 716, 727, 728, 790, 856, 857, 859, 866, 1037, 1144, 1145, 1168, 1178, 1225, 1262.

Autres manuscrits, nos 654, 656, 884, 1048.

Manuscrit, propriété du Dr Peugniez.

Camerum christianum. (Bibl. de Cambrai.)

Chronique d'Arras et de Cambrai, par Baldéric, chantre de Thérouanne au XIe siècle, traduite en français, par Faverot. (Bibl. de Cambrai.)

Mémoriaux de Saint-Aubert, chronique reposant aux archives du département du Nord.

Mémoires pour l'archevêque. (Bibl. de Cambrai.)

Pièces à l'appui des Mémoires pour l'archevêque. (Bibl. de Cambrai.)

Mémoires chronologiques. (Bibl. de Cambrai.)

Histoire généalogique des Pays-Bas, par Jean-le-Carpentier. (Bibl. de Cambrai.)

Bouly.— Dictionnaire historique de Cambrai. (Bibl. de Cambrai)

L'abbé Dupont. — Histoire de Cambrai. (Bibl. de Cambrai.)

Du Sommerard. — Les Arts au moyen âge.

Revue Cambrésienne. Année 1838.

Notice manuscrite sur les Eglises de Cambrai, par Julien de Lingue.

Société d'Emulation de Cambrai. Années 1839, 1841, 1891.

Les Monuments religieux de Cambrai, avant et depuis 1789. Bruxelles, 1844.

Les tableaux des ci-devant établissements religieux de Cambrai. (Bibl. de Cambrai, n° 40263.)

Sculptures sur bois de l'Eglise Saint-Aubert. (Bibl. de Cambrai, n° 40267.)

L'Art monumental à Cambrai. (Bibl. de Cambrai, n° 1624.)

L'Art et la Médecine. — P. Richer. Paris 1902.

Salomon Reinach. — Répertoire des Vases peints.

d° Répertoire de la Sculpture grecque.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES FIGURES

